twórczość

GRUDZIEŃ 1954

n Śpiewak · Jarosław
aszkiewicz · Jan Paran-
uski · Stulecie Conra-
a · Ortega y Gasset · Zbi-
gniew Bieńkowski

twórczość

GRUDZIEŃ 1957 ROK

12

twórczość

ROK XIII GRUDZIEŃ 1957 NR 12

SPIS TREŚCI

Jan Śpiewak

*** (OD WIELU LAT MARZĘ...) *** (MARZY MI SIĘ POLE...)
*** (JESTEM PASTERZEM...) *** (SPOTKAŁEM PRZYDROŻNY GŁAZ...)
O MITOLOGII *** (ZOBACZYŁEM NA POLANIE...)
*** (CZASEM DOMYŚLAM SIĘ...) *** (CHODZIŁEM W KOLE...)
*** LEŻĄ W POWIETRZU...) *** (PODCZAS ULEWY...)
str. 5

Jarosław Iwaszkiewicz
WZLOT
str. 11

Jerzy Ficowski
W IMIĘ ZIEMI
(fragmenty poematu)
str. 39

Jan Parandowski
BIEDRONKA
str. 43

W stulecie urodzin Josepha Conrada
LIST CONRADA W SPRAWIE POLSKI Z ROKU 1916
podał do druku, komentarzem i przypisami opatrzył *Bogusław Leśnodorski*
str. 47

Borys Conrad
WSPOMNIENIE O MOIM OJCU
(przełożył *Zdzisław Najder*)
str. 54

Zdzisław Najder
TRZY PORY ŻYCIA
str. 63

Jerzy Kwiatkowski
O POEZJI CZESŁAWA MIŁOSZA
str. 70

Jarosław Marek Rymkiewicz
ODYS LIST O POEZJI
str. 90

José Ortega y Gasset
O DEHUMANIZACJI SZTUKI
(przełożyła *Helena Zaworska*)
str. 93

Wśród książek
DROGI DOJRZAŁOŚCI — *Arnold Słucki*
str. 120

WIERSZE LECHONIA — *Jerzy Zagórski*
str. 124

O KRASOMÓWSTWIE POETYCKIM — *Anna Kamieńska*
str. 127

JEDEN PARADOKS LIRYKI — *Anna Kamieńska*
str. 130

NOWE WIERSZE MIECZYSŁAWY BUCZKÓWNY — *Michał Głowiński*
str. 132

PUTRAMENT I JEGO OPOWIADANIA — *Włodzimierz Maciąg*
str. 134

„ZAZDROŚĆ I MEDYCYNA" PO WIELU LATACH — *Janusz Sławiński*
str. 137

HISTORYZM CZY PSYCHOLOGIA? — *Michał Głowiński*
str. 144

DIALOG HENA Z TAMERLANEM — *Aleksander Jackiewicz*
str. 147

SAGI KASZUBSKIE — *Róża Ostrowska*
str. 149

TRZY DEBIUTY — *Lech Budrecki*
str. 150

Na widnokręgu

FRANCUSCY PISARZE O NIEMCZECH — *W. N.*
str. 155

„ZWIERCIADŁO" i DYSKUSJE W „ZWIERCIADLE" NA TEMAT „ZWIERCIADŁA" — *B. R.*
str. 157

CZAS I ZŁUDZENIA — *Jan Błoński*
str. 160

PORTRET WŁASNY EVELYN WAUGH — *Anna Bartling*
str. 162

ROZMOWY NAD TOŁĄ — *Jan Maria Gisges*
str. 164

STRUG UWSPÓŁCZEŚNIONY — *Jan Wyka*
str. 166

WSPOMNIENIE O HERMINII NAGLEROWEJ — *Stefania Podhorska-Okołów*
str. 171

O LOSACH POWSTANIOWYCH LEONA GŁOWACKIEGO — *Krystyna Tokarzówna*
str. 173

CAMUS — LAUREAT NOBLA — *Zbigniew Bieńkowski*
str. 176

Noty
str. 179

Książki nadesłane
str. 187

REDAKTOR NACZELNY:
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Wydawca: Warszawskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa"
Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.
Adres administracji: Warszawa, Foksal 16, tel. 6-52-21, 6-46-30, 6-46-21
Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Cena numeru zł 10.—. Prenumerata kwartalna zł 30.—, półroczna zł 60.—
Zamówienia i przedpłaty przyjmują wszystkie Urzędy Pocztowe i listonosze.
Informacji w sprawie prenumeraty opłacanej w kraju za zleceniem wysyłki za granicę udziela oraz zamówienia przyjmuje Oddział Wydawnictw Zagranicznych przy „Ruchu". Sekcja Eksportu — Warszawa, Aleje Jerozolimskie 119, tel. 8-05-05.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zamówienie 6880/c z dnia 11.11.57 r.
Nakład 6005. Druk ukończono w grudniu 1957 r. B-70

Jan Śpiewak

*

* *

Od wielu lat marzę o wierszu.
Opisać chcę najzwyczajniej drzewo.
Spotkałem się z nim na Wołyniu.
Potem przychodziło we śnie. Często.

Cóż łatwiejszego — opisać. Znaki szczególne:
Kolor, kształt, barwa, ciężar, skąd pochodzi,
Rodzina, skład chemiczny, otoczenie, gleba.
Żadnych oklasków rymów, nie uładniając.

Znamy się z nim dobrze. Przypominamy się sobie.
Można powiedzieć — jesteśmy na Ty.

Układ gałęzi — jaki? Kształt liści — jaki?
Z metaforą na ramieniu byłoby łatwiej.
Mógłbym drzewo przenosić z miejsca na miejsce.
Dać mu zdolność myślenia. Wmówić — czułość.
Skojarzyć z balkonem, samolotem, z biedronką.
Mógłbym. Ale ja chciałbym konkretnie, rzeczowo,
Jak czyni przyrodnik i filozof. Żeby istniało.

*

* *

Marzy mi się pole, wielkie pole,
I głęboko dół wykopany.
Pieczołowicie w nim zanurzyłbym
Obrazy i książki w skrzyniach stalowych,
Kraty, detale architektoniczne, kaplice,

Palec z wydartym paznokciem, uśmiechy,
Łuski najnowszych nabojów, głuche sny,
Kwiaty polne i leśne, krzyk rozstrzelanych,
Gwar ulic, cmentarz bitewny, strzęp poematu,
Mapę dróg międzygwiezdnych, łyżkę głodową.
Zanurzyłbym pieczołowicie po jednym ze zwierząt,
Po jednym niespełnionym pragnieniu:
Zasypałbym dół, zasadziłbym las gęsty.

Niech przyszli archeologowie poświadczą,
Że my też byliśmy ludźmi.

*
* *

Jestem pasterzem południ.
Wolałbym wypasać świtania i noce.
Niestety zawsze lubiłem spać długo,
A nocy lękam się, nie wiadomo dlaczego.

Południa zwykle są ociężałe
I chwieją się pomiędzy trawą i gałęziami.
Wtedy cienie chmur wylegują się pod drzewem
A ptaki o powietrze czyszczą swe dzioby.

Stoję na granicy południa i patrzę,
Jest brunatne i przeskakuje z nogi na nogę.
Stoję z wymyśloną metaforą w dłoni
Nikomu niepotrzebny i oniemiały.

*
* *

Spotkałem przydrożny głaz na polu.
Dodałem mu skrzydła, ogon, berło i koronę.
To wszystko zrobiłem z gałęzi i liści.

Potem przystroiłem go w falbany.
Ubrałem w ubiór pyszny i kolorowy.
To zrobiłem z tarniny, jemioły i jarzębiny.

Uczyniłem go zwiewnym, ociężałym i wiotkim.
Wreszcie wyrzeźbiłem mu twarz i nadałem imię.
Teraz siedzimy obok siebie zgorzkniali i niezadowoleni.

O MITOLOGII

Wstał Ali i powiedział:
Gwiżdżę na cywilizację.
I na naukę — dopowiedział Ben.
Potem krzyknęli chórem — O!O!O!
Znaczyło — szczęśliwi, którzy śnią na jawie,
Szczęśliwi, dla których wszystko żyje,
Z którymi można rzewnie rozmawiać,
Mają swe imię, są dotykalni i nieuchwytni,
Jedzą ze wspólnej miski, karzą i pomagają.
Wtedy — każdy krzak kroczył.
W każdym drzewie ktoś mieszkał.
Każdy gest miał swego opiekuna.
Kto was zgasił, gdzie wy jesteście?
Maszyna toczy się sama, domy wspinają się w górę.
Puste są lasy i drogi,
Oceany, strumienie i groble.
Wyzbyły się mowy fale, kamienie i liście.
Za nich ktoś inny gada.
Ali powiedział — O! Ben dopowiedział — O!O!O!
Stuknęli się pełnymi szklankami
I zaczęli grać na grzebieniu.

*
* *

Zobaczyłem na polanie ptaszka.
Siedział na gałęzi i patrzał ciekawie.
Podszedłem do niego, przedstawiłem się.
Powiedziałem imię, nazwisko, biografię.
Niczego nie zataiłem.
Pytałem go, co to jest — strach, miłość?
Ptaszek patrzał ciekawie.
Zniecierpliwiony zacząłem krzyczeć.
Wszystkie kłamstwa — od dzieciństwa,

Od pierwszego otwarcia oczu.
Wywlokłem wszystkie swoje tajemnice.
Tupałem, wymachiwałem rękoma.
Mówiłem o lękach i nadziejach,
O niespełnionych pragnieniach.
Nawet sny opowiedziałem dokładnie.
Wreszcie zmęczyłem się i zamilkłem.
Zaszeleściła gałąź, ptaszek odleciał.
Teraz chodzę godzinami, zamyślam się.

*
* *

Czasem domyślam się, czym bywa deszcz
Szybkonogi, leniwy, smagły, wiatrogłowy.
Czym bywa łza, słona, człowiecza łza — nie wiem.
Zapowiedzią burzy i niepokoju?
Zapowiedzią milczenia, zapowiedzią trwogi?
Bramą radości, murem zwątpień?
Nagłym ostrzeżeniem, drogowskazem?
Psem myśliwskim, doboszem?
Bitwą gwałtowną, kapitulacją?

Czym bywa łza, słona, człowiecza łza?
Siostrą oddechu pierwszego i ostatniego?
Witaniem i pożegnaniem?
Siłą tworzącą i siłą niszczącą?
Mową nerwów, mową nadziei?
Porozumieniem z kwitnieniem i więdnięciem?
Zamykająca drogi i drogi otwierająca?
Niespodziewana, niezwykła, najprostsza
Łza?

*
* *

Chodziłem w kole, chodziłem w kwadracie.
Chodziłem od ściany do ściany,
Od progu do progu.
Podeptałem koło. Podeptałem kwadrat.

Zbudowałem trójkąt.
Chodziłem między ścianą a ścianą,
Między progiem a progiem.
Podeptałem trójkąt.
Budowałem, zbudowałem, nie budując.
Chodziłem od przestrzeni do przestrzeni,
Od chmury do gwiazdy,
Od zieleni do strumieni,
Od jesieni do zieleni.
Chodziłem fruwając, fruwając-biegając,
Dookoła klucząc, najprościej, dowolnie.
Chodziłem skrzydlato, chodziłem strzeliście
Chodziłem kulejąc, chodziłem zamaszyście.
Dobrze mi.

*

* *

Leżą w powietrzu:
Guzik uczniowski, nadgryzione pestki,
Kuliste obłoki, z których wylatują motyle,
Szmer dachów, gaworzenie rzeki.
To wszystko mieni się kolorami,
Jest zabawne i bardzo smakowite.
Dalej ciągną się wzgórza,
Na których wyleguje się wieczność,
Rozczesuje ona włosy ruchem leniwym i monotonnym.
Dookoła stłoczyły się lata,
Mają wytarte i pozamieniane twarze,
A mimo to patrzą z łagodną wyrozumiałością.
Wyżej fruwają dwa ptaszki
I czule całują się dziobkami.
Owocobranie.
Jarmarczny obraz,
Który widziałem w małym miasteczku.
Księgi dobra i zła
Nie było.

*

* *

Podczas ulewy ujrzałem spadającą kroplę.
Długo obserwowałem jej lot.
Życzyłem jej:
Niech spada powoli. Nie śpieszy się. Bardzo powoli.
Niech wchłonie w siebie kolor błyskawic, smak wiatru,
Szum światła, oddechy wszystkich zieleni.
Niech upodobni się do ptaka i do niedźwiedzia,
Do kijanki i do motyla, do oceanu i strumienia.
Niech czernieje jak chmura,
Stanie się miodna, brzozowa,
Uśmiechnie się solą, piołunem.
Niech będzie lekka i bezwładna,
Dźwięczna i oniemiała.
Niech przywdzieje wszystkie stroje
Kropla.
Drobna kropla rzęsistej ulewy.

Jan Śpiewak

Jarosław Iwaszkiewicz

WZLOT

Albertowi Camus

Dlaczego nie pojechałem do Warszawy? Że to niedziela? Nie mogę! Mam już dosyć tych bab. Powiadam panu, opędzić się nie mogę, i to, z przeproszeniem, same stare... Młodych też wystarczy, ale ja mam na razie dość. Bo, widzi pan, ja sobie czasami robię takie wakacje. Zostaję tutaj w Bryjowie i idę sobie sam jeden na ćwiarteczkę do „Zielonki". Pan to stary mieszkaniec tutejszych okolic, to pan wie, jaka jest historia tego „Zielonki"... Niemiec był, porządny Niemiec, folksdojczem nie chciał zostać, no i ukarupili go. Stara teraz handluje, widzi pan ją za szynkwasem. Czego jak czego, ale wódki zawsze tutaj dostanie...

A więc jak przychodzi taka niedziela, to ja sobie robię wakacje. Idę sam jeden do knajpy, wypiję ćwiartkę, wypiję dwie, zjem tego bigosu albo schaboszczaka i wszystko w porządku. To znaczy jest dzień takiego samotnego rozmyślania.

Że pan mi przeszkadza? Ale gdzież tam, nie, nie, niech pan siada. Z panem chętnie porozmawiam, pan jest niegłupi facet, z takim to mogę cały wieczór przegadać, taki samotny niedzielny wieczór, byle tylko nie baba. Zaraz do łóżka ciągnie, a ja, panie drogi, już nie mogę, nie to, że fizycznie nie mogę, ale, że tak powiem, moralnie. Nie mogę i już! Ale z panem chętnie, proszę, proszę, niech pan zostaje. Oczywiście jeżeli pan zechce ze mną wypić parę kieliszków. Dzisiaj pijemy pod serdelki. Zgoda?

Leje, psiakrew, ta jesień tutaj zawsze taka. Czasem później przychodzi, czasem wcześniej. Tym razem przyszła wcześniej, w zeszłym roku była później. Ale zawsze przychodzi taka sama, błoto, miasto źle oświetlone, łuna bije nad Warszawą. I co panu powiem? Złudna łuna, bo jak człowiek do stolicy przyjedzie, to też ciemno, to też głucho, to też smutno...

Leje. Patrz pan, jak po szybach ścieka, nie może się zatrzymać...

Pan też żony nie ma. Właśnie. Więc co robić? Jak spędzić taki wieczór? Powiadam panu, z babami nie mogę. Zawsze się taka stara przyczepi. Chłop jestem wysoki, ręce mam silne, to jej się wydaje zaraz Bóg wie co. Kolację funduje i taksówkę zapłaci, i zawsze taka cholera gdzieś jakiś pokój wynajdzie. Człowiek czasami za taki pokój pół życia by oddał, a ona to ma.

Od przyjaciółki pożycza czy od kogo. Skąd ja mogę wiedzieć? Pan wie, jak się tutaj u nas mieszka w Bryjowie. Sam pan tutaj mieszka, tyle tylko, że pan wielki właściciel, dom się panu wali, trzeba ściany podpierać, ale, znaczy się, własny i tych lokatorów, co panu przydzielili, może pan wymyślać, bo pan jest właściciel, inżynier... tak?

Mnie to także czasami inżynierem nazywają, bo to ja przy budowach się kręcę, dozoruję, tyle lat. Jeden to mnie nawet namawiał, żeby sobie dyplom inżynieryjny kupić. Ale ja nie chcę. Czy to ja bez tego nie mogę? I po co zaraz dwadzieścia pięć tysięcy w błoto? A zresztą, gdybym ja miał tych dwadzieścia pięć tysięcy, to bym naprawdę wydał na co innego.

W karty? Nie, w karty bym nie przegrał. W karty rzadko gram. Karty to okropnie nudna rzecz, proszę pana, zawsze albo się wygra, albo przegra. No i co z tego?

O, cholera, jak z tych drzwi zawiało, wichrzysko się zerwało, ktoś się chyba powiesił czy co. Jakoś się u nas teraz ludzie nie wieszają. A ten ostatni, co to niby się obwiesił, to zdaje się, że go koledzy ugongolili, a potem do naga rozebrawszy dla niepoznaki na gałęzi w parku powiesili. Ale to zaraz było widać, że lipa, bo nogami do ziemi dostawał. Widziałem go, stał na deszczu goły, jakby się do pnia przytulił. I wie pan co? Wcale nie dowiedzieli się, skąd on i co zacz. Wzięli, pochowali i nikt się o niego nie zatroszczył, nikt się nie zgłosił... Dziwna historia. Skąd on mógł być?

Czy to przy jakim podziale, czy może za dużo o koleżkach wiedział?

Więc tak panu powiadam, spędzam sobie niedzielę czy sobotę sam jeden przy kieliszeczku. Takie dnie to są dnie rozmyślania, wspomnień. Ja jestem młody człowiek, pan widzi, młody, nawet jeszcze jestem młodszy, niż wyglądam, ale się wcześnie starzeję. Ja sobie tak siedzę i myślę... Byle tylko, panie, baba do mnie nie podeszła. Ale pan siedzi, pan mi nie przeszkadza. Przeciwnie, pan też sobie ze mną powspomina. Bo my to krajany, oba tutaj oblatane, oba tutaj w tym błocie po uszy zasmarowani, jak nie przymierzając te świnie. Niech się tylko pan na mnie nie gniewa. Wypijemy i pogadamy. Z widzenia chyba mnie pan zna. Nie? To dziwne. Ja pana znam. Dobrze znam. Ale pan to mnie chyba nie zauważa. Chociaż jestem nie ułomek i powiadają, że przystojny. Baby powiadają, że przystojny — a panu co do tego. Prawda?

Ja kiedyś czytałem wiele książek. Jak byłem jeszcze szczeniak. Za okupacji, za niemieckiej okupacji. Pan też czyta. Czytał pan taką książkę, że dziewczyna z mostu się rzuciła? A to dobrze zrobiła, co miała lepszego do roboty? Baba z wozu, koniom lżej. Mało to bab skacze do wody? Cholera, i chłop niejeden także. I co z tego? Nie pijesz pan? Hop — siup — na jedną nóżkę. Że już mam w głowie? O nie, dla mnie to wszystko za mało. Ja nie tracę nigdy głowy, tylko wszystko robi się takie przezroczyste, jak szyba dobrze umyta i wszystko wtedy tak widzę, jak na dłoni. Powiadają, że wtedy opowiadam śliczne historyjki. Ale to nie są żadne historyjki, to wszystko prawdziwa prawda. Po co nam, naszemu pokoleniu, historyjki, no nie? Czy to wszystko, co do głowy przychodzi, jak człowiek sobie golnie parę kielichów — to nie najlepsze historyjki?

I jak się ta książka nazywa, co ta dziewczyna z mostu skoczyła? A ten facet, to jej nie ratował? A jak on ją miał ratować? Taki smrodzik delikacik.

Jak ja miałem ratować moją dziewczynę? Nikt nie mógł ratować. Nikt nikogo jeszcze nie uratował. Sam się człowiek też nie uratuje.

Pan myśli, że ja darmo do bab wstręt mam? Obyć się bez nich nie mogę, ale wstręt mam, a już najbardziej nie znoszę, jak się która przy świetle rozbierze. Gołego ciała babskiego nie mogę.

Bo, widzi pan, to tak było: jeszcze byłem małym chłopcem, na samym początku wojny, czy w drugim, czy w trzecim roku. Miałem dziesięć lat. Ja jestem rocznik 32 — no, to znaczy było w 42 roku. Co taki chłopaczyna wie? Nic jeszcze nie wie. Ale mu się tam coś po łbie snuje, jakieś takie widoki, jakieś takie dziewczyny. Coś mu się tam już zdaje. A to była wojna, matka moja zaraz w trzydziestym dziewiątym była wywieziona. Bo to, proszę pana, ja jestem dziecko rozwiedzionych rodziców. I moja matka poszła za drugiego do Lwowa. I ja miałem starszego brata, to z nim i z moją matką była taka krewa, że ich ze Lwowa wywieźli gdzieś do czorta na zabawę, diabli wiedzą gdzie, i ja całą wojnę matki nie widziałem — i po wojnie też jej długo nie widziałem. A ojciec z tą inną, to także się gdzieś zawieruszył. Wie pan, w lasach koło Parczewa. Przecież tam przejść nie można, nikt nie wiedział, gdzie on jest, aż póki się nie objawił. Raz się objawił... no, ale to inna historia.

No, więc ja miałem dziesięć lat. Rozumie pan, taki chłopaczyna, i posłała mnie ciotka z Bryjowa do Siedliska, kolejką do krawcowej. Bo moja ciotka wtedy swetry robiła, a ta krawcowa wełnę miała. I czekałem sobie na stacji w Siedlisku na pociąg. Nie na pociąg ten duży, tylko na kolejkę, co to tramwajowe wagony jeżdżą... No, jednym słowem, pan wiesz, na kolejkę.

A wtedy na tej kolejce to sami swoi jeździli i żadnego niebezpieczeństwa nie było, bo jakby co było, to zaraz przestrzegli. Motorniczy gwizdał specjalnie albo i konduktor powiedział: „Nie jedź pan, bo tu łapią", albo że tam czekają na coś.

No, i tak ja czekałem na tej stacyjce. A stacja, pan wie, w Siedlisku duża, a przy stacji taki składzik, jak to zawsze przy kolejach czy tramwajach, taki z dachem jednospadowym, drewniany albo i murowany, czort jego wie.

I jakoś ta kolejka nie nadchodziła i czekaliśmy wszyscy. A jesień już była, tak jakby teraz, tyle tylko, że nie padało, jasno, biały dzień. Dużo ludzi czekało na kolejkę i trochę się już niecierpliwiło. I wie pan, jak ludzie wtedy chodzili, obdarci i w starych łachach, ciuchy, co kto miał najgorszego, to nawkładali na siebie i tak jechali, żeby tylko nie podpadać, żeby tylko nikt nie zauważył, żeby tylko być jak najbardziej szarym... Tłum był właśnie szary. To jest to słowo. Szary.

Dlaczego pan nie pijesz? Pan myślisz, że to upadek? A to nie żaden upadek. Jak ja tak sam siedzę i piję, to przeciwnie, mnie się wydaje, że ja się nad wszystkim światem wznoszę, że ja się unoszę nad naszym Bryjowem. Mam przez chwilę to złudzenie, że jestem ponad wszystkim. I nie trzeba mi tego, żeby mnie tytułowali inżynierem czy profesorem, czy doktorem. Jestem wtedy i doktor, i inżynier. Widzi pan, pan żałuje tej dziewczyny, tej, co to z mostu skoczyła, a mnie, chłopca, pan nie żałuje? Nie żałuje pan? Słusznie, słusznie, ja jestem chłopiec gracki. Baby powiadają, że przystojny i nic mi nie potrzeba. Kiedy tak siedzę w tym kącie koło okna, przy tej papierowej

serwetce, na której tylko co mój majster nakreślił te rachunki, z których wynika, żeśmy nabrali zdrowo naszych klientów i że mogę sobie dzisiaj lać ile wlezie, to ja się tak czuję, jakbym latał. Rozumie pan, to jest mój wzlot. Ja latam ponad wszystkim, unoszę się, mam wszystko gdzieś i nawet się z tego nie śmieję. To jest mój lot.

Tylko, że kiedy latam nad Bryjowem, to lecę i nad Siedlisko. I widzę siebie, ot takiego szprynca, jak ja na tę kolejkę czekałem.

Czekałem, czekałem i przyuważyłem dwie dziewczyny. Wszyscy je zauważyli, bo one od wszystkich się odróżniały. Piękne były i pięknie ubrane. Jedna starsza, druga młodsza. Przypuszczam, że były nawet bardzo piękne, bo się na nie młodzi mężczyźni gapili. A może dlatego się gapili, że miały na sobie takie wspaniałe futra i kapelusze, i torebki prześliczne. A może dlatego się gapili, że to były Żydówki i że one się nic nie bały.

Wtedy taka moda była między Żydami, powiedziano im, żeby się pięknie ubierać, to nikt nie pomyśli o nich, że się ukrywają, każdy pomyśli, że jak takie futro, co każdy zauważy, to przecie nie może być Żydówka. Bo Żydówka to by się bała tak ubierać, że każdy zwróci uwagę.

One spacerowały po peronie i prawie nic do siebie nie mówiły. I ja widziałem, że one się bały. A to niedobrze, jak się widzi, że ktoś się boi. A one były takie śliczne.

I wreszcie nadeszła kolejka i motorniczy, nadjeżdżając, jakoś tak dziwnie i gwałtownie gwizdał, oczywiście z kolejki wysiedli żandarmi. Ale na peronie handlarek już nie było, wszystkie uciekły, jak tylko posłyszały owo gwizdanie. Mało ludzi zostało na peronie. I żandarmi, ledwie wyskoczyli, zaraz zauważyli te Żydówki. Ja wskoczyłem do wagonu i myślałem, że kolejka zaraz pojedzie. Ale ci żandarmi zatrzymali kolejkę. Wzięli oni te dwie dziewczyny i zaprowadzili parę kroków od peronu. Między stację i ów skład. I my wszyscy cisnęliśmy się do okien kolejki i patrzyliśmy, co będzie. I strach taki, i ciekawość, jak to będzie. A oni postawili je tam w przejściu pomiędzy dwoma budynkami i kazali się im rozebrać. I musiały się rozebrać zupełnie do naga. I wtedy ja pierwszy raz zobaczyłem gołą babę. Nigdy jeszcze nie widziałem i nawet — z przeproszeniem pana — nie wiedziałem, że kobieta ma włosy pod brzuchem. Myślałem, że jest tam taka gładka, jak małe dziewczynki. Ja przecie nawet na plażę nie chodziłem, piersi kobiecych nie widziałem. I zobaczyłem po raz pierwszy i te włosy, i te cycki, i te brzuchy, no, zobaczyłem gołe kobiety. A były one młode i ładne, i wszyscy patrzyli na nie z zapartym oddechem. One stanęły między ścianami — i wszyscy wiedzieli, co z nimi będzie, i one wiedziały, co z nimi będzie, ale nic nie mówiły, ani płakały, ani krzyczały.

I zwaliły się tak, proszę pana, jak zawsze pada człowiek zastrzelony. Przecie nam, ludziom dwudziestego wieku, nie trzeba opowiadać, jak pada człowiek zastrzelony. Każdy z nas to wie. Każdy widział. Każdemu przychodziło do głowy, że pada jak pusty worek. Tak jakby z niego nagle coś uszło. Może dlatego człowiek dwudziestego wieku skłonny jest wierzyć, że to dusza opuszcza takie zastrzelone ciało i że dlatego ciało to staje się jak worek.

Ale potem sztywnieje, sztywnieje.

No, i dopiero jak zastrzelili te dwie Żydówki, zabrali ci żandarmi te wszystkie ich futra i ciuchy, zabrali torby, kazali sobie przynieść worek,

wpakowali wszystko do worka, siedli do kolejki i pojechaliśmy. A te trupy? Trupy zostały, jakoś tam je potem uprzątnęli ze stacji.

I widzi pan, jak ja miałem ratować te dziewczyny? Jak ja miałem wołać na żandarmów? Nikt słówkiem nie pisnął, wszyscy się bali. Przecie pan wie, co to strach. Strachem my żyli długie lata. Strachem i teraz żyjemy. I ja teraz, jak tylko zobaczę gołą kobietę, to ogarnia mnie strach niezmierzony i uciekałbym gdzie pieprz rośnie, tak jak wtedy uciekałem z kolejki do domu, do ciotki i dopiero cioci, nic nie mówiąc, wypłakałem się w podołek. Szkrab byłem, miałem dziesięć lat. I teraz za nic w świecie nie chcę widzieć włosów pod brzuchem kobiety, a jak z którą dłużej żyję, to każę jej golić jak Japonce.

Szalałem potem, nie mogłem spać, budziłem się w nocy. Ciotka nie mogła zrozumieć, co się stało, bo pan wie jak to dzieci, nic nie powiedziałem w domu. Pan wie, gdzie my mieszkamy? Taki mały drewniany domek tuż przy zakręcie, wie pan, tam, gdzie bruk przechodzi w asfalt. Naprzeciwko takie chłopskie chatki... a nasz domek cały zarośnięty winem. Otóż w tym miejscu, gdzie asfalt przechodzi w bruk, samochody zawsze hałasują i ja się zrywałem i krzyczałem do ciotki.

No, a potem przeszło. Spałem jak kamień i nic mi się już nie śniło. I właśnie w tym czasie przyjechał ojciec, żeby mnie zobaczyć. Najstarszego brata dawno już zabrano do Oświęcimia, średni był z matką w Kazachstanie, ja jeden jeszcze u ciotki istniałem, byłem osiągalny. Otóż ojciec porzucił te swoje lasy pod Parczewem i przyjechał, Bóg wie jak przyjechał, aby mnie zobaczyć.

Nie wiem, jak on przyjechał, bo spałem. Dla mnie zjawił się niespodziewanie. Nie widziałem ojca od roku 39. Nie pamiętałem go prawie, wiedziałem, że taki wysoki i smukły i że ma ręce bardzo wysmukłe i piękne. Ze wszystkiego najlepiej zapamiętałem te dłonie. Ale, niestety, kiedy teraz spojrzałem, na pół przytomny, zbudzony ze snu, na te dłonie, wydały mi się jakieś takie przybrudzone.

Może sobie pan wyobrazić, co czuje dziecko dziesięcioletnie, chłopak, który się przez cały jesienny dzień nauganiał, kiedy go zbudzą o pierwszej w nocy, ubiorą i każą siedzieć przy stole, gdzie starsi jedzą i piją. Ojciec popijał raźno i sam nie wiedział, co mi powiedzieć. Opowiadał ciotce i wujowi jakieś okropne przygody leśne i o tej drodze do Bryjowa, a potem zaczęli wspominać jakieś czasy przedwojenne, które były dla mnie jak z bajki o królu Ćwieczku. Co ja mogłem wiedzieć o tamtych czasach, kiedy cukier kosztował 12 groszy, a bilet na kolejkę złoty osiemdziesiąt? I kiedy ojciec był administratorem w jakimś wielkim majątku i kiedy wszyscy bracia byliśmy razem. Ja już tego nie pamiętałem. Słuchałem, na pół zasypiałem i przypatrywałem się ojcu. Miał wielkie niebieskie oczy i taki strzęp włosów, co spadał mu na czoło. Co? Że niby tak jak u mnie teraz? Może. Nie wiem. Nikt nigdy nie powiadał, żebym był podobny do ojca. Ojciec był bardzo piękny, słynny z urody. No, i o mnie baby powiadają... dają mi za to forsę, wożą taksówkami i chcą na mnie patrzeć, a ja zawsze: zgaś światło, cholero, patrzeć na twoje cielsko nie mogę! Zgaś, babo, światło!

No, więc patrzę sobie na mojego ojca. Ładny był, głos miał taki szumny, jakby właśnie drzewa lasu szumiały, takim niskim basem opowiadał, a ja

nawet nie słuchałem, co on opowiadał, tylko słyszałem, jak ten głos rozchodził się po naszym malutkim drewnianym domku. Okna były zakryte, ale wujek raz po raz powiadał:

„Cicho, cicho, nie gadaj tak głośno, bo jeszcze kogo sprowadzisz."

Bał się mój wujaszek, a jeszcze panu powiem, jak bardzo się bał. Kto się wtedy nie bał?

Patrzę ja tak na mojego ojca, a i on na mnie popatruje. Nie znalazł ani słowa, aby do mnie wprost coś powiedzieć. Zupełnie nie wiedział, co mi ma powiedzieć, ale się na mnie tylko gapił, jak gdyby wiedział, że to mnie ostatni raz widzi, że w ogóle jakie swoje dziecko ostatni raz widzi... To musi być dziwno tak popatrywać na takiego śwarnego chłopaka i nie wiedzieć, że go się zobaczy, i nie wiedzieć w ogóle, co z nim będzie. Bo co z nami wszystkimi wtedy miało być? Niewolnicy dla Hitlera — i już. Popatrywał też na mnie a popatrywał i gadał... Opowiadał niestworzone rzeczy, ciocia potem powiedziała, że blagował, ale czy to można było wtedy wiedzieć? Nieraz najprawdziwszą prawdę ludzie opowiadali, a wierzyć się nie chciało — takie to już są nasze czasy. I teraz nigdy nie wiadomo, gdzie prawda, gdzie kłamstwo. A najczęściej wszystko pośrodku.

I ja na niego patrzyłem. W chałupie było zimno, nie napalono, choć już się i mrozy na dworze zaczynały, bo węgla nie było, jeszcze go nie nakradłem, bo to ja w węgiel zaopatrywałem cały dom — przez całą wojnę byłem za „kiciarza"... Ojciec był w jakiejś takiej jasnej czamarce, czy myśliwce, takim krótkim kożuszku z jasnej skóry czy z jakiego innego jasnego materiału, już nie pamiętam. I kiedy tak siedział przy stole, rozstawiwszy nogi, i podnosił do góry kieliszek, bo oczywiście sobie z wujkiem bimber popijali, spostrzegłem na jego rękawie, na tym jasnym materiale czy na tej jasnej skórze, podłużną smugę. Teraz myślę sobie, że to musiała być smuga od trzymanej w ręku uzdy czy od pepeszy, czy od karabina, czy ja wiem jeszcze od czego. Może jaki sos kiedy wylał czy kawę. Jednym słowem była taka podłużna szrama na rękawie. A mnie się wtedy wydało, że to musi być smuga krwi.

Rozumie pan, jak to jest z dzieckiem, wyobrazi sobie coś, i już potem w to wierzy. Wierzyłem, że jest to smuga krwi, że została ona na tym rękawie, kiedy ojciec zabijał człowieka. A może to było od dzika czy od jelenia? Pan wie, tam koło Parczewa, koło Jabłoni, jakie to lasy a lasy! I jaka zwierzyna! A mnie się wydawało koniecznie, że to jest smuga po zabitym człowieku.

Nie powiem, żeby mnie to zdziwiło. Ojciec musiał nie jednego przecie człowieka ugongolić. Przypuszczam, że nie jednego z Niemców własnoręcznie zastrzelił, wręcz, nie tak strzelając z daleka jak do zwierzyny... bo to się wtedy nie tak bardzo widzi, ale tak z bliska, co to pan wie, człowiek jak worek się obsuwa. No, rozumie pan.

A może swojego zabijał? A może bolszewika? Czy ja wiem, jak to z nim było? Tylko jedno, że jak tylko zobaczyłem tę smugę rdzawą, zaraz nabrałem takiego wstrętu i strachu do ojca. Zapytałem:

— Tatu? A czy ty człowieka zabijałeś?

Wszyscy zamilkli na to pytanie i ojciec zamilkł. Bo to był jedyny raz, co się do ojca odezwałem przez cały czas tej nocnej wizyty. Wszyscy umilkli

i nie patrzyli na mnie, tylko patrzyli na siebie. Wreszcie ojciec się odezwał:

— No, przecie, musiałem nie jednego Niemca rozwalić.

A ja jeszcze powiedziałem, jak dziś to pamiętam:

— A Niemiec to nie człowiek?

I nawet nie wiem, dlaczego to powiedziałem, bo przecie sam wiedziałem, że Niemiec to jak nie człowiek. I nieraz sam myślałem, żebym to ja miał jaką broń, to bym tych wszystkich Niemców, co się po Bryjowie kręcą, porozwalał. Bo to przecie niemożliwe było, żeby ich jak innych ludzi uważać! Oni się sami za innych uważali. Nie wiem, dlaczego tak zapytałem ojca.

To nic, że zapytałem, ale że poczułem wtedy taki straszny wstręt do rodzica, taki straszny strach. Rzuciłem się do swojego pokoju i na łóżko. Schowałem głowę w poduszkę...

Nie wiem, czy płakałem, czy tak tylko leżałem. Ciotka mnie sprowadziła z powrotem do tego pierwszego pokoju-kuchni, gdzie siedzieli wszyscy, i łagodnie do mnie przemawiała. Ja sam nie wiem, jak to się wszystko stało.

No, i widzi pan, to był ostatni raz, co ojca widziałem, i taką mu nieprzyjemność zrobiłem. Uważałem, że jest on morderca, oprawca, czy ja wiem co, i że nie tylko ten rękaw kożuszka rdzawy, ale i dłonie jego, i palce, takie ładne i które do dziś dnia tak dobrze pamiętam, są nieczyste.

Oczywiście po podróży nie mógł mieć czystych pazurów i po tym tam koczowaniu po parczewskich lasach. Ale mi się wciąż wydawało, że on ma krew za paznokciami.

I wie pan co? Ja już nie bardzo dobrze pamiętam rysów ojca, oczy pamiętam, bo miał takie wyraźne, ale te ręce pamiętam, jakbym na nie patrzał w tej chwili, jakbym je widział, o, tu na stole, koło tych kieliszków, koło tych talerzyków. Bo ojciec także tak te ręce trzymał na stole między talerzami i miał brudne paznokcie. Pamiętam jak dziś. Podobno, potem mi mówili, że ojciec niejednego rozwalił — i nawet swoich. Że dyscyplinę miał żelazną w swoim oddziale i że bardzo mocno ich wszystkich trzymał, i że sam... Ale pan wie, co to nie opowiadają. Wszystko to jakieś takie bajki, jeżeliby wierzyć wszystkiemu, co o tych lasach opowiadają, to każde drzewo byłoby całe we krwi, nie? Toteż ja nie wszystkiemu wierzyłem...

Jednemu musieliśmy uwierzyć, kiedy w parę tygodni potem przyjechali po nas. Ojciec zginął, pochowali go gdzieś — nie, nie pochowali, a przechowali, a ponieważ ojciec chciał, żeby koniecznie rodzina była na pogrzebie, bo umarł z ran i mógł mówić, więc przechowali go w jakiejś ziemiance, aż póki nie przyjechałem, ja i moja ciotka, i moja babcia. To jedyna rodzina. Brat najstarszy w Oświęcimiu, średni w Kazachstanie, matka, chociaż to i rozwiedziona, ale zawsze żona, także na „wywózce" — a on chciał, żeby rodzina była na pogrzebie.

Ja tylko tak mówię, że to w parę tygodni; musiało być już i parę miesięcy po tej jego wizycie, bo był marzec i śniegi zdrowe leżały w lasach. Przyjechali my z ciocią i babcią do Parczewa, a potem nas końmi wieźli jakieś nieskończone kilometry, a ostatni już kawałek drogi żeśmy szli na piechty, brnęli przez ten topniejący śnieg, walili się z nóg, aż przyszliśmy... I wyobraź pan sobie nie na polankę, nie na dzikie miejsce, ale do wioseczki w tych

lasach ukrytej i do małej kapliczki, i do małego cmentarzyka, gdzie pośrodku wykopana była mogiła dla mojego ojca. I ojciec leżał w trumnie otwartej, i cały był zamarznięty i nie roztajał, i rysy takie były w jego twarzy, jakby je kto z drzewa (pociemniał był) wyciął. Tego ojca w trumnie to lepiej pamiętam, jak tamtego przy stole z bimbrem i niebieskimi talerzykami.

I cały oddział był, i honory wojskowe, i salwa nad mogiłą, i księżyna jakiś był, co wywodził *Salve Regina!* Wszystko jak się patrzy, nie darmo nas z tego Bryjowa tam sprowadzali, chcieli pochówek ojcu dać, jak tego trzeba. A całym tym oddziałem dowodziła jakaś baba, bali się jej wszyscy jak ognia i potem ciocia powiedziała, że to musiała być kochanka mojego ojca. Gruba była, czy też ten kożuch taki na niej był, i spocona cała, choć dzień był słoneczny, ale mroźny, i tak zabawnie piszczała te swoje komendy „na ramię broń", że mi się śmiać chciało. Ciotka na mnie patrzyła ze zgorszeniem, że wargi zagryzam od śmiechu, kiedy mi tutaj ojca chowają. Ale ja żadnego żalu nie czułem, tylko zmęczenie — i, uwierzy mi pan, coś w rodzaju wstrętu.

Ja sam siebie nie rozumiem. Wiem, że byli bohaterowie, walczyli za nas, ojciec był wspaniały człowiek, tylko ta kobieta koło niego i ten oddziałek taki jakiś pokurczony i byle jak odziany, i te jego pretensje, że to niby wojsko, że to niby oni mają prawo zabijać kogo chcą... A czy to się ma prawo w ogóle zabijać? No, niech mi pan powie przy tej czwartej ćwiartce... Trzecia? Nie, dla mnie czwarta, bo przecież ja piłem, zanim pan tu przyszedł, Zielonkowa to mnie zna. Jak ja na taką niedzielę „wzlotu" tutaj przychodzę, to sama mi stawia... nie pyta... No, i proszę pana? I wie pan, ja się ich bałem. Bardzo bałem. I miałem jak gdyby uczucie wstrętu. Ta baba to mnie całować w głowę chciała, ale się nie dałem i zaraz ciotce powiedziałem:

„Jedźmy, jedźmy, wracajmy do Parczewa, ja za nic tutaj nie zostanę."

Ja, panie, tych ludzi żałowałem, oczywiście żałowałem. Ja ich kochałem? Może i kochałem. Ale ja się ich brzydziłem, prawie tak samo jak Niemców. Ojciec w trumnie miał ten sam kożuszek, to mu go przed samym położeniem do ziemi zdjęli. Teraz naprawdę był on zakrwawiony, ale ktoś powiedział, że krew się łatwo zmywa.

Jak pan myśli, czy krew naprawdę łatwo się zmywa?

Pan rozumiesz, nie miałem ja wtedy czasu do myślenia, czy krew się zmywa, czy nie zmywa. Cały ten pogrzeb i ten marcowy dzień (nad polami już śpiewały skowronki, a w lesie jeszcze był porządny mróz i tata był zamarznięty na kamień) prędko zatarły mi się w pamięci. Potem dopiero mnie się przypominały i to bardzo potem. Jak już po wojnie siedziałem w więzieniu. Pan wie, czego się w więzieniu nie przemyśli. Strach strachem, a o czymś myśleć trzeba; to mi tak ten pogrzeb łaził po głowie.

Pan pamięta, jaka to była wiosna? Ładnie się zrobiło. Trzecia wiosna wojny i ja się zrobiłem inny chłopak, trzecia wiosna mnie już zastała jakby dorosłego. Ciocia wtedy bardzo chorowała i omal nie umarła, wujo tam gdzieś się dekował po różnych tartakach i takich niemieckich przedsiębiorstwach, z których niewiele się miało dochodu — a wszystko było na głowie Romka. Jakiego Romka? A czy to pan nie wie, jak mi na imię? Roman mi przecie na chrzcie świętym dano, właśnie ta sama ciocia do chrztu mnie podawała w tejże parafii, Bryjowie. Wszystko teraz było na głowie Romka; Romek tu, Romek tam. Pan wie, jak to się wtedy jeździło do Rawy Mazowieckiej i da-

ej, do Biały, takimi drogami, żeby nikt nie przyuważył, polnymi drogami między żytem, jak było lato, a jak nie było żyta, to tak, na olaboga, żeby tylko przywieźć i zahandlować.

Tutaj niedaleko taki jeden bogacz mieszka, jeszcze do dziś dnia, tylko że nie taki bogaty; to ja mu z tej Biały mięso dwa razy na tydzień targałem. Niby to pod wagą oddawałem, ale zawsze trzeba było coś dla cioci urwać, bo ciocia była chora, bulionem tylko żyła, a tu skąd na mięso? Z tego, co wujo na tartaku zarobił? Ani mowy. Targałem i dla swoich, i kiełbasę, jaja, ciężkie to cholernie, a drogi tamoj piaszczyste... Niech pan nie myśli, że ja zawsze mówię „tamoj", ja przecie wiem, pan wie, ja jestem teraz cały majster przy budowach, ja wiem, jak się mówi, ciotka mnie uczyła, jak mogła, po wojnie, i książek tyle czytałem... Tylko że jak ja pomyślę o tych wyprawach na jarmarki, na handle, jak ja pomyślę o tych wszystkich łazęgach, którzy ze mną na te wędrówki jeździli, to inaczej nie mogę powiedzieć, tylko „tamoj". Ot, takie głupstwo, jedno takie słówko i zaraz wszystkich widzę:

Wicka Rozpruwacza, tak my go nazywali, i Janka od Kobyły, i Piecholi Stasia... Pan nie myśli, że to były chłopaki w moim wieku, nie, wszystko to były stare chłopy i ja z nimi jeździłem. I — niech pan sobie wyobrazi — wódkę z nimi zacząłem pić. Wicek mi pierwszy kieliszek nalał, jak dziś pamiętam. Kiedy za nami żandarmi gonili i strzelać chcieli, kiedy nam masło zabrali i taką wielką gąskę jak struś... No, i to ja z nimi wtedy zacząłem popijać, a jak mi ciocia coś mówiła o takich rzeczach, to jej mówiłem jak teraz:

„Szut, nie ma co gadać, jak ciotka gadać będzie, to nie przywiozę mięcha i już. Z głodu ciotka zdechnie i wujo nie pomoże z jego tartakiem i ze wszystkim ausweisami. Ausweisu się nie ugryzie, to pewne. A jeść trzeba..."

I to właśnie wtedy, panie kochany, zaprzyjaźniłem się z Edkiem. Wie pan? Z Edkiem. Z tym, co to... o to, to, to! Z tym samym. Piękny był chłopak i wariat szalony. Ach, jaki on był piękny, starszy był ode mnie, ale mnie zawsze słuchał, i zawsze ja jego prowadziłem na tych wszystkich wyprawach, a nie on mnie. Jeździliśmy, panie, aż po granice Rzeszy, aż pod Łódź, panie szanowny, i czasami to i przez granicę się przemykaliśmy... I tam właśnie na granicy pewnego dnia go przetrzymali. Ale przedtem niejedno jeszcze zrobiliśmy...

Przypomina mi się jedna chryja. Wie pan, jak mieszkaliśmy? Pamięta pan, naprzeciwko naszego domku takie chatki chłopskie są, to w tych chatach baby kury hodowały. Niemcy to przyuważyli i kiedyś przyjechali po te kury... Samochód, ciężarówkę, pod naszym domem na szosie postawili, a sami poszli. Ale oni nie tylko te kury łapali, ale zaraz je piec chcieli. Więc się tam w tych chatach zabawili. A szofer, co czekał przy samochodzie, zasnął. Pepeszę ma z przodu, a karabin koło siebie postawił i śpi, aż chrapie. Myślę sobie: poczekaj, taki synu, będziesz ty sobie spał. I siadłem sobie na skrzydło tego samochodu, odkręciłem zakrętkę i dawaj do środka mu piasek sypać. Edek się pod samochodem zaczaił i z drogi mi podaje, a ja sypię i sypię... Ładnie sobie pojedziecie, myślę.

A szofer się zbudził, ale jeszcze niezupełnie był przytomny, bo mnie tak łagodnie pyta:

— *Kind, was machst du dort?*

A ja mu mówię:

— Poczekaj, hyclu, zaraz skończę, tylko jeszcze ze dwie garście piachu nasypię...

A on jak się porwie i jak nie pocznie krzyczeć. A ja w nogi i Ede w nogi.

Cały Bryjów wtedy przeszukali, dom po domu, ciotka moja wrzeszczała bo ciotka moja w Niemczech wychowana i chociaż nie zapisała się na folks dojczkę, to wszyscy się jej bali, i jak nie zacznie krzyczeć. Tak mi powiadal bo przecie nic z tego nie słyszałem, poleciałem jak zmyty, nawet się nie ogla dałem i nie wiedziałem, co się z Edkiem stało. A ja poleciałem do lasu... Pa wie, do tego Stryjeńskiego lasu, do dębaku, i tam pod korzeniem takieg wielkiego dębu przesiedziałem dzień i noc, i jeszcze potem u jednego znajo mego leśniczego przez trzy dni przesiedziałem. Tam mnie dopiero ciotka od nalazła i powiedziała, że mogę wracać, że mnie już nie szukają... Że mog już jechać znowu do Białej i do Jeżowa po masło i po kiełbasę... Bo oni be mojej kiełbasy żyć nie mogli. A ja już nie chciałem jeździć, bo robiłem si coraz starszy, już i wąsy mi wyłaziły, i bałem się, że jak mnie złapią, to d Niemiec pognają... Edek mi mówił:

— Wielkie rzeczy Niemcy, do Rzeszy pojedziesz, pracować się nauczys i nie będziesz z kradzionego żył...

No, cóżeś pan tak osowiał? Że już późno? No, to co? Nasza kochana Zie lonżowa będzie nas cierpliwie tutaj trzymała, chociażby do samego białeg rana. Jeszcze jedną ćwiarteczkę i także zakrapianą? Nie lubi pan zakrapia nej? No, to można czystą. Czysta także dobra.

Może rzeczywiście lepiej by było, żeby mnie do tego Rajchu zabrali, bardz się już rozpałętałem. Wódkę piłem, w karty grałem, nabierałem ludzi n wadze, sprzedawałem towar, bo się ludzie za nim rozbijali. Chleb ludzi bo dzie, jak powiada przysłowie. Prawda, panie szanowny? Tylko się jeszcz papierosów nie nauczyłem palić. I teraz palacz ze mnie nienadzwyczajny. Jak coś mi pod nosem śmierdzi, to wypalę, a czasem to mi tak pod nosem. No, ale to inna historia.

Już się zaczynałem chować, jak była jaka łapanka, przestałem być dzieckiem Jako dziecko to w tornistrze szkolnym amunicję nosiłem, a od nauczyciel prosto do parku, do tego bogacza... Wie pan, co panu mówiłem? To bardz dobry człowiek, tylko... Ale to wszystko jedno. Nie wszystko panu jedno skąd ja pieniądze mam? Baby mi dają, zarabiam, kradnę... Przecież pan wszystko jedno. Zarabiam uczciwie i już.

Otóż ze szkoły prosto do parku i tam na grobli zawsze ktoś był, co po t amunicję przychodził. Nawet żadnego strachu nie czułem. Tylko, wie pan jednego razu mnie żandarm przyłapał, za łeb mnie wziął, odwrócił plecam do siebie i tornister otworzył. Tam na wierzchu książki leżały i śniadanie a on ręki głębiej nie włożył, tylko mnie kopniakiem z linii wyrzucił... Bo t żandarmi wtedy linię, ot tutaj, zaraz, na Żwirowej, robili...

No, a teraz to już byłem starszy, to trochę się bałem. Jak była jaka łapan ka, to ja zaraz do Stryjeńskiego lasu. Tam była taka wielka dziura po dębem, pod korzeniami. To ja się tam godzinami nieraz chowałem, jak jak dziki człowiek. Bo powiedz pan, jaka różnica pomiędzy nami wtedy był a pomiędzy dzikimi ludźmi? A może w ogóle żadnej nie ma różnicy? Ja

a sobie tak trochę wypiję... bo przecież my dużo tutaj z panem nie wypili, o mi się te wszystkie rzeczy razem plączą i ja sam nie wiem, jaki ja jestem czyj. Czy ja cywilizowany, czy dziki? Czy między mną takim, jakim ja wtedy yłem, a mną teraźniejszym nie ma żadnej różnicy? No, jednym słowem upełnie nie wiem... Pan pewnie też nic nie wie, tylko pan udaje, że wie że pan to wszystko rozumie, czego naprawdę nikt nie rozumie. Bo jeżeli się złowieka zabija — to jest zupełnie niezrozumiałe...

Bo ja właśnie kiedyś, kiedy się w lesie chowałem, w tym Stryjeńskim le-ie, w dębaku, to zobaczyłem taką wielką rzeźnię.

Rozumie pan, kiedyś, kiedy pod tymi korzeniami za krzakami siedziałem, atem to było, już przed samym powstaniem... Żydów, panie, przywieźli...

No, napij się pan jeszcze na jedną nóżkę. Szulim chalim, czy jak to oni ówili. Przecież pamięta pan, ile ich tutaj było w samym Bryjowie i w Sied-.sku... Bogacze, nie bogacze, ja już i nie pamiętam, tylko pamiętam, jak ich rzywieźli. Skąd przywieźli nie wiem. Widocznie z jakiegoś miejsca pracy, o już byli bardzo wychudzeni i opaleni jak od słońca — a to było lato. 'amięta pan, przed powstaniem takie ładne lato było?

A pan chce wiedzieć, kto mi tę amunicję dawał? Albo ja ich pytałem się? Nie wiem? Potem powiadali, że to Pepeery. Może... Taki jeden zawsze do nnie przychodził... na drodze mnie zaczepił kiedyś i mówił, że mi dobrze oczu patrzy. No, to on się na ludziach nie znał. Niech pan teraz na mnie opatrzy, ale tak uważnie w same źrenice, i czy pan powie, że mi dobrze oczu patrzy? Milczy pan? Nie, niech się pan nie tłumaczy. Ja wiem, jak mi oczu patrzy... Pan dlatego tylko ode mnie nie uciekł, że się pan mnie boi. Nie ma się czego teraz bać. Już zupełnie nie ma czego, ale to zupełnie. A jeżeli mnie się ludzie bali, to zupełnie niepotrzebnie. Mnie nigdy nie trzeba ię było bać. I powiem panu nawet dlaczego. Ale to tajemnica. Niech pan ikomu nie powiada. Ja panu powiem otwarcie, dlaczego mnie nie trzeba było ię bać, ale niech pan nikomu... i niech pan nawet, jak do mnie będzie mówił, apomni o tym, co ja panu tutaj mówię. Mnie nie trzeba było się bać, bo ja am się bałem... Rozumie pan, bałem się. A jak nawet się nie bałem, to co iałem robić? Jakoś trzeba żyć, jakoś trzeba istnieć, a dziewczynek, co się mostu rzucają, nie trzeba ratować. Pan wie, ten, co do Kutschery strzelał, eż z mostu do Wisły skakał. Pon rozumie, co to znaczy z mostu Poniatowskie-o pod kulami do wody skakać? Niech pan sobie pomyśli, niech pan sobie wy-brazi, jeżeli pan potrafi. Skakał pan kiedy z trampoliny na pływalni? Nie? Widzi pan, to pan nawet nie potrafi sobie wyobrazić, jak to dech zatyka... jaka woda zimna... w lutym, rozumie pan, w lutym... i myśleć potem pły-ąc, czy trafi kula, czy nie trafi... i to jedno pomyślenie: dostałem... Ach, anie, niech mnie pan nie straszy zagadnieniami, jak to wy tam teraz nazy-vacie... Pan jest nauczyciel czy inżynier, już mi się poplątało... Zagadnieniami noralnymi. Moja szkoła, to była szkoła co się zowie. Moje życie, to jest życie. widzi pan, nie idę do lasu, do tego drzewa, co na nim koleżkę mojego po-viesili, i nie wydobywam sznurka z kieszeni, ani pasa nie odwiązuję, ani rawata... zresztą krawat by się pode mną oberwał... próbowałem... nie wy-rzyma mojej wagi.

No więc, powiadam panu, tych Żydów przywieźli, a ja wszystko widzę. boję się, oczywiście, ale nie tak jak później, bo ja byłem jeszcze... jak to wy

nazywacie... nie-u-świa-do-mio-ny... tak, ja byłem nieuświadomiony. N
wiedziałem, co to znaczy. Domyślałem się, za gardło mnie ściskało, ale n
wiedziałem. No, przywieźli ich, ustawili — o jakie trzysta kroków ode mni
No i, oczywiście, skosili. Karabinem maszynowym skosili... Nie chce mi s
opowiadać, jak to było... Apetyt bym sobie popsuł. Wie pan, to bardzo ni
ładnie wygląda, ale tak zwyczajnie. W tym nie ma nic nadzwyczajnego, g
ludzie kupą umierają, ale to nic, tak jakby kto mrowisko rozrzucał — i
nawet nie, bo mrówki to się strasznie ruszają, a Żydzi, proszę pana, to n
ruszali się, sił nie mieli widocznie i już widocznie im było wszystko jedn
Stali tak jak barany — i nawet mi dziwno było, że żaden z nich nie porusz
się, żaden nie uciekł. Las, panie, naokoło, zielono, ciepło, ptaszki śpiewaj
kwiaty kwitną — czerwiec był, panie, zaraz po deszczu — i słońce tak międz
liściami świeciło, a z nich żaden nawet się nie poruszył, żaden nie zrob
kroku w stronę lasu. I tak by zginął, ale przynajmniej by na las popatrzył
Co prawda Żydzi lasu nie lubią. Ani żadnych takich widoków przyrody. Mo
to dlatego, jak pan myśli? Prawda, może to tylko dlatego?

No, nie chcę panu opowiadać, jak to było. To nawet niedługo trwało, ro
walili, ściągnęli ich na kupę i poszli. Ja poczekałem może z godzinę i t
uciekłem. Bałem się, bo już się ściemniać zaczęło.

Przed samym domem spotkałem Edka. Poszliśmy do naszej kryjówki. Mi
liśmy taką kryjówkę na drzewie w naszym ogrodzie, między jabłoniami ta
gęsty tam klon rośnie, jeszcze dzisiaj rośnie, tylko że ja już tam nie mies
kam, ciocia mnie dawno wygnała... Poszliśmy na to drzewo i ja wszystk
Edkowi opowiedziałem. Jeszcze taki głupi byłem, a przecie tyle już widzi
łem... tyle już wiedziałem, a jeszcze jak opowiadałem Edkowi, to płakałe
Edek mi powiadał:

— Idź, ty głupi, ci Żydzi to pewno mieli jeszcze jakie towary przy sobi
złoto gdzie schowane, pozaszywane w kapotach, trzeba ich było przeszukać

Ja się śmiałem z niego, a on ze mnie. I co pan pomyśli? Przecie domyś
się pan... Poszliśmy przeszukać, za parę dni, kiedy już dobrze śmierdzieli. I
wieczorem, prawie po ciemku, tylko na namacanego.

Sami dziwiliśmy się, że ich nie spalili czy nie wywieźli. W parę dni pote
idziemy i, co pan powiesz, zabrali... Ja tak nic i nie znalazłem, a on, szelm
niby Edek, dwa złote zęby jakoś wymacał i wyłamał, nosił toto w kiesze
przez parę dni, że od niego także zaczęło śmierdzieć... Dlaczego to, pan
kochany, człowieka po śmierci nie palą? Niby to mojego brata spalili. W ty
właśnie czasie, a może i przedtem trochę, przysłali cioci taką urnę z Oświęc
mia, niby to z prochami brata... Chyba to jednak było dużo wcześniej. Sa
nie wiem. Te wszystkie czasy to się tak kiełbaszą we łbie, że już człowie
nie pamięta, kiedy co było, kiedy te Żydy, kiedy ta urna z prochem... i
nie teraz mi się to kiełbasi, że jestem pod gazem, a w ogóle miesza się w gł
wie i po trzeźwemu. A te lata powojenne... hohoho... to już zupełna kas
w głowie. Co ja, jestem młody człowiek, mam swoje dwadzieścia pięć l
i tak mi te lata się rozbiegają jak myszy po kątach, nigdy nie wiem,
kiedy było... i jak zechcę przypomnieć, to jak gdybym te myszy z nor
ogony wyciągał... a one tylko piszczą i śmierdzą, wszystkie te lata piszc
i śmierdzą... Rozumiesz pan?

Ciocia to wcale nie wiedziała, co z tą urną robić. Czy to chować, czy ja

bo przecie wiedzieć, to my nie bardzo wiedzieli, co się w tym Oświęcimiu dzieje. ale żeby tak Niemcu wierzyć, że mój brat, któremu się na dwadzieścia obróciło, na udar serca zmarł i Niemiaszki jego ciało akuratnie spalili i do kupy zebrali, i do takiego pudełka wsypali, i cioci do domu przysłali, na pociechę niby to... To tacy głupi nie byliśmy... Ta urna tak i stała na tej komodzie... i trochę, ale to trochę czasami na nią patrząc myślałem, że to są resztki tego mojego Zbyszka. Bo trzeba panu wiedzieć, że tego brata to ja jakbym lubiał. Taki był śmieszny, zawsze tak do mnie przemawiał jak ksiądz proboszcz na kazaniu... i tak, i tak... niby, Romek, nie masz tego robić, a tamtego masz słuchać... i tak jak po kazaniu, i ja wiedziałem, że ksiądz co innego robi, niż mówi, i ja mówiłem Zbyszkowi co innego, a swoje robiłem... A ten, panie, Zbyszek to zawsze do mnie mówił — on już mieszkał samodzielnie w Warszawie, stamtąd go wzięli — to jak przyjeżdżał do mnie do Bryjowa, to zawsze powiadał: „Romek, masz przede wszystkim zawsze prawdę mówić". A ja mu powiadam: „A jakże, a jakże!". A sam się w kułak śmiałem... Prawdę mówić... Ładnie byśmy wyszli, panie inżynierze czy panie profesorze, toteż mi się w głowie kiełbasi, ale to już nie z trzeźwości — ładnie byśmy wyszli, żebyśmy prawdę mówili. W naszych czasach? Rozumiesz pan? Żebym ja cioci mówił prawdę, żebym ja komu innemu powiadał prawdę, że Edek w kieszeni nosi dwa złote żydowskie zęby... To by przecie ciocia zemdlała. A Edka...

Z Edkiem to była cała historia. Jakeśmy tam tych Żydów macali, to nas zemgliło, poszliśmy się wykąpać... Jak dzisiaj widzę ten wieczór. Wie pan, zna pan ten staw na drodze do Jedwabna. Staw wtedy jeszcze był pełny wody, nie taki zapuszczony jak dzisiaj, i wieczór był pogodny, sierpniowy, niebo takie różowe, jak ślazowe kwiaty... I taki mały, cieniutki księżyczek stał między wierzbami. Wierzby stare, rosochate, no, szulim, pod te wierzby... Dziesiąty? Nieprawda, ja liczę, to dopiero ósmy... I ja tak siedziałem sobie pod tymi wierzbami i patrzyłem, jak Edek zrzucił wszystko z siebie, dużo tego nie było, koszulka i spodenki, i poszedł do tej różowej wody, jak gdyby czymś zafarbowanej, i tak stanął w tej wodzie i powiedział: „Romek, no chodź..." I, panie, ja bym za tym Edkiem to nie tylko do wody poszedł, ja bym poszedł na koniec świata. Jak on mi powiedział: „No, chodź"... Ale wtedy nie poszedłem, tylko na niego patrzyłem i myślałem sobie, jaki ten Edek jest... Nie bał się żydowskich zębów z trupa wyłamywać... Jaki on jest, i taki piękny, i taki jakiś inny od wszystkich. Ja brata kochałem, Zbyszka niby, ale tego Edka to chyba jeszcze więcej.

I tak mi już na trzynasty obróciło, a on był o cztery lata ode mnie starszy. Ale myśmy się nie rozstawali. Wtedy tylko, dopiero tego lata, to czasami Edek mi powiadał: „No, teraz walaj do domu, Romek, ja jeszcze mam tutaj interes". I wtedy to ja już tej amunicji nie nosiłem. Edek mi powiedział, żebym dał spokój, że to nie dla mnie zabawa. I pytał mnie jeszcze, kto to przychodzi do mnie po tę amunicję, a ja mu powiedziałem, że nie wiem, bo i nie wiedziałem. Ale jak on mnie tak zapytał, to ja się troszkę zaniepokoiłem. Mały byłem, ale już coś niecoś rozumiałem.

I to, proszę pana, wtedy to tego inżyniera wzięli, co miał w podziemiu niemieckie mundury i co się przebierał za Niemca, pamięta pan — taka obława była w Bryjowie... i tak jeszcze do kogoś poszli jak w dym i zabrali, po-

wiadano, że była jakaś drukarnia pepeerowska czy stacja nadawcza, maszyne jakąś wynosili...

I kiedyś spotkałem pod lasem, bo się wciąż włóczyłem, tego paneczka a skromny był, niepozorny, trzech groszy byś pan za niego nie dał, spotkałem pod lasem tego paneczka, co to mi tę amunicję nadawał. Zatrzyma mnie i zapytał, czy znam tego Edka, tego „ładnego Edka" — tak powiedział

Powiedziałem: „To mój najlepszy przyjaciel, co nie mam znać". A ten pan mi powiedział, żebym kiedyś tego Edka przyprowadził wieczorem do lasu bo on chce z nim pogadać. Powiedziałem, że przyprowadzę, i umówiłem się kiedy.

Jak on mi tak powiedział, to przecie ja od razu wiedziałem, czym to pachnie, i od razu wszystkiego się domyśliłem. Chyba domysł nietrudny Edek sypał, naturalnie, i jak mnie gdzie do domu posyłał, sam się widywa z takimi, którym nadawał, co wypatrzył. A czy on za to pieniądze brał? Chyba nie. Wie pan, chyba że nie. On po prostu chciał tak „dla sportu", to mu sprawiało przyjemność, że jak kogo pokazał, to go zaraz brali. Może i niewinnych sypał, chociaż wtedy to nie było niewinnych, każdy coś przeskrobał.

Serce mi się ściskało, panie, przecież to był mój najlepszy przyjaciel. Jak ja go kochałem! Ale, myślę sobie, co ja się będę martwił. Przecie on i mnie sypnie. On przecie wie, że ja amunicję w tornistrze nosiłem, on wie, że ja niemieckiemu samochodowi w ryło piasek sypałem, on wszystko wie, i o cioci i o wujku. A jak ruski przyjdzie, to on i ruskiemu sypać będzie, jeżeli on tylko dla sportu. I strasznie mnie w dołku ściskało, i żal mi go było, i strach o siebie, i o niego, ale powiedziałem: „Słuchaj, Edek, dziś wieczorem w lesie będzie taki Żyd, co on mi daje złoto za żywność, to trzeba się z nim umówić ile on tej żywności potrzebuje, i co, i jak, i ile on nam da. I trzeba pójść do lasu przed ósmą, i poczekać do godziny policyjnej, jak się już zmierzchnie i wtedy on przyjdzie".

I zaprowadziłem go do lasu, na umówione miejsce. To znaczy nie zaprowadziłem, żeby nas razem nie widzieli, ale umówiłem się z nim tam na samej granicy, koło kopca, no i on przyszedł, i czekaliśmy tak, aż się ściemniło I potem ja poszedłem niby za swoją potrzebą i w dyrdy do domu, leciałem jak zając. I jeszcze dwustu metrów nie przeleciałem, posłyszałem strzał. Jeden. Tylko jeden strzał... Dobrze, cholera, strzelał...

Panie, tego Edka w trumnie to ja nigdy nie zapomnę. Jakiż on był piękny Kwiatów tyle naznosili, leżał tak wysoko i ta matka tak strasznie płakała I ja płakałem, nie mogli mnie pocieszyć... Bo przecież to był mój najlepszy przyjaciel. I zawsze go widzę, nawet czasami mi się śni, jak stoi w tym stawku i woda taka czerwona w tym stawku, a on do mnie powiada: „Chodź Romek, chodź!"

Że co? Że sobie twarz zasłoniłem? A to, żeby lepiej sobie przypomnieć ten pogrzeb. Ksiądz proboszcz jak pięknie śpiewał i chór parafialny, nikt nie wiedział, dlaczego Edka zabili, choć potem się domyślali.

I wie pan co? Mnie się zaczęli obawiać. Ja sobie byłem spokojny, równy chłopak, nic od nikogo nie chciałem, tylko tyle, że ten węgiel brałem, że po masło jeździłem, że mięso sprzedawałem, a tu raptem mnie się zaczęli obawiać.

I wie pan, jak powstanie wybuchło, to przede mną ukrywali, że na pomoc szli. Bo wie pan (to nie wszyscy wiedzą), cała organizacja z Bryjowa zaraz na drugi dzień powstania wyruszyła w drogę nocnym marszem. Kołowali jakimiś polnymi drogami, na Nadarzyn, na Raszyn, myśleli, że mnie wykołują, a ja za nimi cicheem przekradałem się. Deszcz padał tego dnia, pamięta pan, pola rozmokły. Oczywiście, drogami szosowymi nie szli, tylko boczkiem, boczkiem, oj, namęczyli się oni za tę noc, namęczyli — ale podeszli pod sam Mokotów. I ja za nimi. A jak podeszli i świtać zaczęło, to przyszedł rozkaz: z powrotem do domów i to już na własną rękę... Przyłapałem tam jednego, może pan sobie wyobrazić, jaki był wściekły, i ja byłem wściekły, bo się chciałem razem z nimi do Warszawy dostać. Ale — powiadają — mowy nie ma! Żadnego sposobu, ze wszystkich stron miasto otoczone, nie ma mowy o tym, żeby można było choć się zbliżyć. Zresztą widziałem w Bryjowie, jak zaraz poszły pociągi, a na nich czego tam nie było, i armaty, i czołgi, i te ichnie krowy... Tośmy z tym chłopakiem już prawie w dzień, słońce wschodziło, zawrócili i szli, tamtędy koło Pęcic. Tośmy to widzieli tę „bitwę" pod Pęcicami. Szło to bractwo z Ochoty kupą, nawet szpicy nie wystawili, i pod Pęcicami prosto Niemcom w ręce wpadli. Panie kochany, co to było, uciekali, pochowali się w kopki żytnie czy owsiane, co właśnie na polu stały. To Niemcy ich z tych kopek wyciągali... ustawili ich potem koło glinianki, pustej glinianki, tam koło starej cegielni w Pruszkowie, pan wie? No i stali oni tak z parę godzin... I znowu ich skosili. Człowiek to jednakowo od maszynki pada, czy Żyd, czy Polak, zupełnie jednakowo. Takżeśmy z tym facetem mówili, że żadnej rozmaitości nie ma.

I takeśmy doszli do domu — i siedzieliśmy tak jak głupi. A tu co się działo... Może pan sobie wyobrazić. Tam takie hece, dymy nad Warszawą jak na dłoni, a my nic... tak tylko z miejsca na miejsce i trochę do Kampinosu i od Kampinosu się włóczymy, a nic, dosłownie nic do roboty... A jeżeli nawet kto co robił, to już się na mnie boczono i nikt mi nic nie powiedział.

Zresztą przyznam się panu, że mi się to wszystko w głowie plącze i sam nie wiem, co kiedy było. Co było w czasie powstania, co po powstaniu... Proszę pana, to się przecie w głowie nie mieściło po powstaniu, że ta cała Warszawa była pusta i wszyscy z niej wygnani... Pan myśli, że ja nie byłem w pustej Warszawie? U nas w Bryjowie był taki Niemiec, to on na mnie uważał, zawsze ze mną rozmawiał i taki jakiś był dla mnie jak gdyby serdeczny. To on zawsze powiadał: „Warszawa kaput!" i jak gdyby się z tego smucił... To on mnie kiedyś zabrał do Warszawy, jeździli wtedy ciężarówkami Niemcy palić, grabić, wysadzać w powietrze, i Polacy niektórzy się przy nich przemycali, aby swojego dobra wynieść... swojego albo i nie swojego. Najpoważniejsze instytucje dobroczynne, i te wywoziły bieliznę z prywatnych mieszkań i potem wszystko to rozdawali i sprzedawali, i co się nie działo...

Ach, panie, co ja panu będę opowiadał. Sam pan wiesz. Gdzie pan wtedy byłeś? W Radomiu? No, toś pan niewiele widział, a ja widziałem i tak tylko myślałem, jak to ludzie tak mogą. I ta Warszawa, panie, pusta Warszawa, to zupełnie jakbym w jakich górach był, w starych książkach u cioci to takie szare rysunki widziałem, jakieś afrykańskie czy amerykańskie góry, a tutaj to wszystko nasze ruiny i takie...

I znowu, panie, rozwalali. Zaraz na początku powstania w naszym lesie,

tam gdzie teraz ten pomniczek stoi, to przywieźli ludzi z Siedliska. I znow widziałem. Tylko, że im dół kazali kopać i zaraz ich pochowali... no, i Edk już nie było, już i on ziemię gryzł.

Jednym słowem, panie, gdzie poszedłem, tam trupy, takie było mo szczęście. Nie tylko moje, bo nie ja sam chodziłem i nie ja sam patrzyłe wszyscy widzieli. Jak koło naszego domu Żyda zabili, ale to jeszcze kied w zimie, wszystko mi się tak miesza w głowie, jedno nachodzi na drugie, przecież było na parę lat przed powstaniem — to jak jego zabili i pote kazali nam ściągnąć na bok, w krzaki, to na tym miejscu na śniegu zosta taka czerwona plama. I pan wierzy? Ta plama nie chciała wsiąknąć. Zim śnieżna, śnieg pada, warstwa się kładzie na warstwie jak tynk, proszę pan a przez każdą warstwę krew na wierzch i na wierzch wychodzi.

Ja się cioci pytałem: „A dlaczego ta krew nie może zniknąć pod śniegiem" To ciocia mówi: „Pewnie o zemstę prosi". A na kim ja się będę mścił? Cz ja wiem, kto tego Żyda zamordował? A chociażby i tego Edka? To przec był mój przyjaciel. Na kim ja się mogłem mścić? Na sobie samym? Jak się miałem na sobie mścić?

Za dużo wódki wypiłem? Możebne. Trzeba będzie ogórkiem zakąsić, wid pan, pani Zielonkowa pomyślała sama, zaraz nam ogóreczki postawiła. Jak jakoś w knajpie pusto się zrobiło. Wystraszyłem? E, co pan gadasz, a kogo mogłem wystraszyć, to przecie wszyscy wiedzą to samo co i ja. Nic noweg nie opowiadam, a jak nie chcą, niech nie słuchają. I nikt nie słuchał, bo przecie tutaj regularnie jak przyjdę, to to samo w kółko gadam, raz n miesiąc, dwa razy na miesiąc, mam sobie takie kawalerskie pogaduszk Prawda, pani Zielonko? No nie? Słyszała to pani nie raz i nie dwa I teraz nawet wszyscy wiedzą, że to ja tego Edzia wydałem... i nic, pani rękę mi podają i jeszcze mówią, panie, jaki z pana cwaniak był. Jak pa tego prowokatora do lasu wyprowadził... A mnie...

E, co to dużo gadać! Niech się pan nie boi, z mostu się nie rzucę. A t u nas nawet i mostu nie ma.

Szaloną miałem ochotę pobić się trochę w tej Warszawie, ale mi się n udało. I jeszcze, jak tylko gdzie chciałem, do Kampinosu albo gdzie, to zara ciocia wymyślała jakąś jazdę albo jakieś roboty na miejscu, i tak mi się teraz we łbie pokiełbasiło, że już panu nie skleję, kiedy i co robiłem, latałe jak pies z wywieszonym ozorem i nie pamiętam, czy to było jeszcze powsta nie, czy te czasy po powstaniu, gdzie się tylko czekało, kiedy wreszcie Ruse przyjdzie i kiedy się już Niemcom wymyślało.

No i przyszedł Rusek. Wuja szlag trafił w ten dzień na tartaku. Niech si pan nie śmieje, dosłownie powiadam, wcale nie żadna przesada i nikt g wcale nie zakatrupił, tylko jak się dowiedział, że Ruscy weszli, tak wzia i umarł. Śmieli się ludzie, że ze strachu, a ja tak myślę, że z uprzejmości, ni chciał, aby ciocia miała jaką nieprzyjemność za niego, bo to dopiero wted się okazało, że on bardzo z Niemcami kombinował i że nawet podobno list podpisał. Tutaj u nas za wójta był jeden folksdojcz, od dawna już tuta osiadły i bardzo porządny człowiek; pan się znowu śmieje, naprawdę powia dam panu, że był bardzo porządny. Co, nie znał go pan? To pan dopiero p wojnie tutaj zamieszkał? No, więc doskonale, nie znał pan, to ja panu po wiadam, że nawet Niemcy, tacy prawdziwi, to o nim powiadali, że „chocia

jest folksdojcz", to jest bardzo porządny człowiek. On się tutaj wszystkimi opiekował, ale akurat nie mną, bo on wujkowi ręki nie podawał; powiadał, że wujek świnia i że na szkodę Polaków interesa z Niemcami robi. Ale mnie się zdaje, że on się mylił, bo żadnej stąd szkody dla Polaków nie było, przeciwnie, ten i ów się na tartaku zadekował. Jeden profesor z Poznania to mojego wujka w ręce całował za to, że mógł w tym tartaku pracować.

Nie może pan sobie wyobrazić tego sądnego dnia. Tutaj, niedaleko gospody, pod krzyżem stała jeszcze taka armata, co ją Niemcy siedemnastego stycznia z rana w powietrze wysadzili; jak grzmotnęło, to mnie, proszę pana, całkiem przewróciło. Taka budka z papierosami, co zaraz obok krzyża stała, to ją pod tor kolejowy rzuciło, a mnie na nią. Co to było! I zaraz się wszyscy rzucili na te papierosy, co się rozsypały po błocie, a tu do mnie jeden chłopak leci i mówi: „Romek, rzuć te papierosy, idziem do szpitala niemieckiego koce brać". To my polecieli do tego szpitala koce brać, a tam ludzie po lekarstwach, po przyborach, po szkle wszelakim depczą; mnie się nawet żal zrobiło: tych lekarstw można by nabrać i niejednego Polaka poleczyć, bo Niemcy Polakom nie dawali lekarstw. Tyle co aspiryny... Ale już i na lekarstwa nie ma czasu. Krzyk taki stanął: „Są! są!". Radość jaka poszła po miasteczku!

Boże drogi, czołg taki przyleciał, ale nie czołg, czołżek, i na nim jak małpy na pudlu siedzieli tacy malutcy, czarni, i to — ja sobie pomyślałem — pognali takich wspaniałych Niemców, uzbrojonych po same zęby? Gdzież to kto widział takich ludzi? I nikt nie myślał, że to już Ruscy, i to gestapo, co to stało tam, wie pan, w tej willi na drodze do lasu. „Lęszczynka" się ta willa wtedy nazywała, to oni wiali na takim wielkim samochodzie i samochód im w piachu ugrzązł, i oni chcieli go wyciągać. I taki jeden gestapowiec, ale to był Ukrainiec, blady jak trup, powiada do mnie: „Sprowadź mi konie, sprowadź mi ludzi, trzeba samochód wyciągnąć!" A ja rozumiałem, co on mówił, bo to był Ukrainiec, mówił tak jakby i po polsku, tylko trochę inaczej. A gdzie tam mu sprowadzać, powiadam jemu: „Za późno, panie kapitanie!" A tu zza rogu drugi czołg, już większy, i samochody, i zaraz Ruscy powyskakiwali i w tych gestapowców. Migiem ich wszystkich do rowów położyli i tylko im buty ściągnęli i ten samochód zabrali. A ci Niemcy czy Ukraińcy leżeli tak cały tydzień. I koty im palce u nóg poobgryzały. Sam widziałem, sam takiego kota odpędzałem. Ale potem te trupy uprzątnęli. Nawet ich nie rozebrali, pamiętam, że tych pasów żałowałem, bo mieli bardzo ładne, rzemienne, świeże pasy, a pan wie, jak to było wtedy z rzemieniami.

I taki jeden jeszcze był Ukrainiec, zatrzymał się u naszych chłopów, naprzeciwko naszego domu, i owies im zabierał. On nie myślał, że Ruscy tak zaraz będą; myślał, że oni zza Wisły za parę godzin albo dopiero na drugi dzień przyjadą, a oni tutaj zaraz przyjechali. On tylko do tej figury, co za miasteczkiem, tam gdzie się na szosę wyjeżdża, dojechał i zaraz go tam rozwalili. Taki wielki był, wysoki i chudy, i bielmo miał na jednym oku, ja już wiedziałem, że nie długa jego władza, a jeszcze się jego bałem, jeszcze straszny mi się wydał.

I wie pan co? Ja zawsze bardzo nie lubię nocą przechodzić koło tego krzyża, który tam stoi, tam gdzie, znaczy, go rozwalili. Widziałem go może dziesięć minut w życiu, ale to były ostatnie dziesięć minut jego życia i dlatego może go tak zapamiętałem. Jak przechodzę koło tego krzyża, zwłaszcza w no-

cy, to zaraz go widzę, takiego wysokiego, pewnie ze dwa metry miał, wyższy byłby ode mnie teraz, i pepeszę jakąś taką miał jakby większą. Oczywiście, pepesza była normalna, ale się taka na nim wydawała. I tak sobie zawsze myślałem, jakaż to jego matka była i gdzie on się rodził? Taki sam chłopczyk był kiedyś, jak i ja. No nie?

I jak ci Ruscy przyszli, to ja się strasznie ucieszyłem. Ale to bardzo. Wie pan, jaki to był entuzjazm i jakie to były miesiące. A mnie się zdawało, że mama zaraz przyjedzie. I powiem panu, że to mnie najbardziej cieszyło. Ciocia była dobra, ale głowę całkiem straciła, jak wujka szlag trafił. I zawsze w domu to ja najwięcej znaczyłem, a teraz to mi się nie chciało już ciotce pomagać, jakiś taki leń mnie wziął i strasznie się cieszyłem, że mamusia od Ruska przyjedzie, i czekałem na nią, i nic mi się nie chciało zaczynać, bo powiadałem: „Mama zaraz przyjedzie i zacznie się nowe życie". Do niczego się nie brałem. Nawet przyznam się panu, jak pociągi zaczęły chodzić, a przecie nieprędko zaczęły chodzić, dopiero w końcu lutego, pan pamięta, pan wtedy z Radomia do nas nastał, ożenił się pan wtedy?... Też pan sobie czas na żeniaczkę wybrał, ale może lepiej wtedy jak nigdy. Ale i tak teraz pan żony nie ma. Jak ja... Więc jak pociągi zaczęły chodzić, to ja nawet na dworzec chodziłem co godzina, co dwie, patrzeć, czy mama nie przyjechała, bo mama nie wiedziała, gdzie ciocia teraz mieszka, dawno w Bryjowie nie była i naszego domku nie znała. To ja myślę sobie, jak mama przyjedzie, to zaraz jej powiem, gdzie mieszkamy...

Czy pan zauważył, że ja panu to wszystko opowiadam jak dziecko? Że ja tak mówię, jak wtedy mówiłem, jak wtedy, kiedy chodziłem po mamusię na dworzec w naszym sławetnym Bryjowie. Bo, proszę pana, ta wóda to tak przypomina, że po prostu staje się człowiek tym, czym był. Byłem wtedy chłopiec mały, tak to opowiadałem o mamusi i teraz tak mówię o mamusi...

A wierzy pan, mamusia dopiero w zeszłym roku przyjechała. I bez brata. Ich zaraz rozłączyli, brat dostał podobno piętnaście lat i poszedł gdzieś, nie wiadomo gdzie. A mama przyjechała z tego Kazachstanu, ani ręką, ani nogą nie rusza. Taka jakaś osowiała. I to nie to, że nie może się ruszać, że na ciele chora, ale głowę ma taką jakąś, że nic nie może robić. Babcia ją utrzymuje, matka ojca. No i ja też, oczywiście. Ale powiedz pan teraz, jaki to porządek na świecie, żeby babka utrzymywała synową? Czy tak może być? Babcia za robotą w Warszawie chodzi i mamusia u niej teraz mieszka, ale dopiero od roku. Wierzyć nie chciała, że to ja tylko sam u niej zostałem i to nie bardzo taki dorzeczny człowiek. Chociaż ja na codzień dorzeczny, mimo wszystko czegoś się tam nauczyłem. Za szabrem mnie posyłali, jeździłem gdzie mogłem, jeszcze przed końcem wojny aż pod Berlin się pchałem, przywoziłem co mogłem, bo ciocia to całkiem głupia przez te pierwsze lata była.

Musiałem dla wszystkich wystarczyć, i dla cioci, i dla siebie, i dla szkoły. Bo przecież trzeba się było uczyć. Chodziłem do szkoły. Niewielka była ze mnie pociecha, ale coś niecoś nauczyłem się. Pojechałem do Wrocławia na kursa, wie pan, takie rozmaite były kursa. To mnie nauczyli rachunków budowlanych i, co pan powie, wcale mi z tym trudno nie było. Pan wie, jaka wtedy była nauka na zachodzie. Nocami strzelali, w dzień grabili, szaber odchodził, a człowiekowi serce się krajało, jak widział, że kto inny

zabiera takie rzeczy, co by tobie się przydały i jakby pięknie w Bryjowie wyglądały. To ja uczyłem się, pomiędzy Wrocławiem a Warszawą ciągle krążyłem i już wiedziałem, że mamusia tak prędko nie przyjedzie.

Zaludnialiśmy te ziemie zachodnie, zaludniali, ach, jakaż to była zabawa. Czasem się płakać chciało z tej zabawy. Obróciło się mi na szesnasty, wielki chłop, taki jak dyłda urosłem, zarabiałem, piłem, paliłem, nareszcie paliłem, całkiem już byłem kawaler. No i tam właśnie, pod Wrocławiem... zabiłem pierwszego człowieka.

Nie będę panu opowiadał tej przygody. Bo i po co? Nie lubię ja tego procederu. Niechcący się pan wygada i ja będę miał nieprzyjemności. W więzieniu i tak siedziałem, ledwie osiemnaście lat skończyłem, tylko nie za to. A jakby, czego broń Boże, sobie jeszcze przypomnieli o tym, to by mnie jeszcze raz przyskrzynili. Po co? Pan nie wie i ja nie wiem, to najlepiej. Dlaczego ja szepcę? A bo to ani pani Zielonkowa nie powinna wiedzieć, ani nikt. To po co ja mówię? No, bo jak wszystko, to wszystko.

Niech się pan uspokoi, to nie był Ruski ani żaden Niemiec, ani nikt z UB. Ja wcale nie wiedziałem o tych rzeczach, ale, no tak jakoś wyszło. Miałem siedemnaście lat...

Jakoś bardzo dziwno w naszych czasach żyć i człowieka nie zabić. Każdy z nas ma to na sobie, pan nie wie. Ja tę czerwoną smugę na kożuszku ojca przyuważyłem, ale każdy z nas ma taką czerwoną smugę. No nie? Pan nie ma? To pan jest niedzisiejszy człowiek. Pan wygląda na safandułę. Żona panu uciekła, ja wiem. Widać, że pan z Radomia. Niech się pan nie gniewa, ja się tylko tak śmieję, pijanemu się wiele wybacza. Nie, nie, niech pan nie odchodzi, ja panu jeszcze połowy nie opowiedziałem. Ja wiem, panu, już obrzydło, a nie trzeba było się z pijanym wiązać, teraz nic nie pomoże. Pani Zielonko, jeszcze jednego zakrapianego, nie, nie, nie kieliszka, całą ćwiartkę. To już będzie ostatnia? Chyba ostatnia. Może mój gość mi jeszcze zechce postawić, bo ja już i gotówy więcej nie będę miał. Cały zarobek, całą tygodniówkę puściłem. Chociaż może coś jeszcze się w kieszeni ponadto znajdzie. A to lepiej tutaj niż z babami, chociażby baby stawiały.

Powtarzam się, powtarzam się, wiem o tym, ale w takim powtarzaniu jest coś przyjemnego, jakby kto bajeczkę przy kominku opowiadał. Bajeczka nie bajeczka, ale sama prawda, panie inżynierze kochany czy panie profesorze. Profesorze? Dobrze, niech będzie profesor. Wychowawca naszych dzieci. Chociaż ja dzieci nie mam, a jeżeli gdzie mam, to nie tutaj, tylko na zachodzie... tam mogłem co i posiać, tylko że nic o tym nie wiem.

I tam faceta kropnąłem. Nikt o tym nic nie wiedział i dziś nikt nie wie, tylko pan, ale ciocia jak gdyby poczuła. Pan wie, od takiego człowieka to coś śmierdzi, jak te zęby u Edka w kieszeni. Coś się czuje, ciocia zaraz się zaczęła mnie bać i jakoś tak mnie wysiudała... Ale to potem, potem. Na razie jeszcze był entuzjazm. Walka Młodych, rozumie pan, Walka Młodych. Ulica była taka w Poznaniu: „Walka Młodych" — no, ale jej już nie ma. I Walki Młodych nie ma.

Jak ja się koło tego starałem, jak ja te pięści zaciskałem, jak ja werbowałem, jakie ja pierwsze maje w Bryjowie urządzałem. Sam ksiądz proboszcz mnie chwalił, bo, pan wie, przecie w tych pierwszych latach to pierwszy maja na trzeciego zachodził i wszystko razem... No, wie pan, jak to u nas,

zdarzenie zdarzenie goni, uroczystość uroczystość popędza, i wszystko dla mnie takie nowe i takie wspaniałe. Takiego mieliśmy przewodnika, drużynowego, czy jak to się tam wtedy nazywało, no, on nami wszystkimi kierował. Wiesiek się nazywał, też taki ładny, wysoki, z czarną plamką na gębie. To był chłop! On nam wykładał i jak tylko co powiedział, to ja jemu święcie wierzyłem. Święcie we wszystko, co powiedział. I jak kazał, tak robiłem. Co tam „robiłem", jak kazał, tak myślałem. Może miał ze dwadzieścia lat, strasznie mi się on podobał i taki chciałem być jak on...

I oto pewnego razu pojechaliśmy do majątku państwowego, jeszcze chyba się nie nazywało to Pegeerem, a może się nazywało, taki piękny majątek w kutnowskim, zmarnowany, już zachwaszczony. A to znaczy nie zaraz było, tylko już po powrocie moim z zachodu, bo już się ten majątek zdołał zachwaścić. I ten chłopak zawołał: „Chłopcy, jedziem pomagać przy żniwach. Rąk do pracy nie ma, a nam chleb potrzebny". I jeszcze tak rozmaicie gadał. Strasznie mi się to wszystko podobało.

Bo, widzi pan, ja nie chciałem być ciągle za tego wyrzutka. Ja chciałem coś znaczyć, coś robić, ciocia mnie się bała, sumienie... czy pan wierzy w taką rzecz, w sumienie? Oczywiście, sumienia nie ma, ale tak jakoś czasami chce się być porządnym człowiekiem. Bardzo, ale to bardzo porządnym. I myśli pan, że ja nie byłem porządnym chłopcem? Niech mi pan wierzy na słowo honoru, ja byłem porządnym chłopcem.

No i pojechaliśmy na te żniwa. Mieszkaliśmy we dworze, gdzie z dachu kapało, na podłodze, na słomie, jedliśmy byle co i pomagaliśmy. Niewiele mogliśmy pomóc, bo po pierwsze nie było żadnych narzędzi ani inwentarza, a po drugie nie mieliśmy pojęcia o robotach rolnych. Ale jakoś ustawialiśmy te kopki... Było nas z pięćdziesięciu, to znaczy z pięćdziesięcioro, bo i dziewuchy były. No, i co pan sobie pomyśli, ile razy ustawimy te kopki, tyle razy przychodzimy rano — kopki prawie wszystkie wywrócone. Wiesiek bierze nas na naukę i powiada, aby się mieć na baczności, że to „wróg" nam przeszkadza w pracy i te kopki przewraca.

I jak ja święcie wierzyłem w tego „wroga", i jak ja go chciałem zmóc, i jak ja go nienawidziłem.

Oczywiście, nie można powiedzieć, na pewno wszędzie wróg był. Na pewno wszystkim przeszkadzał, na pewno wszystkim piaskiem w oczy sypał. Ale nie tam, gdzieśmy byli. Okazało się potem, chłopaki mi powiedzieli, że to Wiesiek codziennie w nocy wychodził na pole z towarzyszami swoimi i z dziewuchami i na tych snopkach Bóg wie co wyrabiali... Podobno w kilkanaście osób razem wódkę pili i takie tam rzeczy wyrabiali. Pan kiedy tak próbował grupowo? Podobno bardzo zajmujące.

No, i wtedy wszystko przepadło, już nie wierzyłem w nic. Nie wierzyłem nawet i w takie rzeczy, które zapewne były prawdziwe. No, ale powiedzieć tego nie mogłem.

Przypomina się mi mój Zbyszek. Pan wie, cośmy z tym prochem i z tą urną zrobili? Wynieśliśmy w pole i wysypali na wiatr. Proch był szary jak popiół — wszyscy się w taki proch obrócimy. Cały świat takim prochem będzie, jak tak dalej pójdzie, no więc co z tego, że Zbyszek był garstką prochu? Nie samego prochu, bo z tego prochu, z tej urny, jak my to na wiatr wysypaliśmy z kolegami, wypadł jeden ludzki ząb. Więc jakże to, jak pan

myśli? Więc Niemcy przysyłali naprawdę prochy spalonych ludzi? Jak pan waża? Czy to były prawdziwe prochy Zbyszka? Czy jakiego innego oświęcimiaka? Nie rozumiem, jak się ten ząb tam wziął w tej urnie, w tym pudełku?

Otóż przypomniałem sobie, jak Zbyszek powiadał: „Tylko zawsze, mój Romku, powiadaj prawdę!" Ohohohoho! Jakże ja daleko byłem od prawdy, właszcza kiedy zdawałem egzaminy, kiedy wykładałem. Bo, widzi pan, a jestem taki wygadany, że mi powierzono tam na zachodzie takie wykłady. ja też mówiłem do chłopców: „Mówcie tylko prawdę, a prawdą jest tylko o, co ja wam powiadam, a to, co ja wam powiadam, to mnie powiedzieli, a tym, co mnie powiedzieli, jeszcze ktoś wyższy powiedział — i tak się piętrzy ta jedna prawda na drugiej i trzecią prawdą pogania.

Ach, panie, jakem ja się śmiał z tego wszystkiego. I we „wroga" przestałem wierzyć, nawet wtedy, kiedy owego Wieśka ktoś zastrzelił pewnej nocy. Poszedł sobie na tamten świat, a podobno był bardzo jurny chłopak. Cuda mi o nim inni chłopcy opowiadali, a dziewcząt się nie pytałem, bo mi jakoś było wstyd.

I tam właśnie, na tych wszystkich polnych robotach, poznałem dziewuchę, bardzo ładną dziewuchę, och, jaką ładną. Panie profesorze, czy pan zauważył, jakie u nas te dziewuchy pod Warszawą ładne? Trochę mi nawet szkoda, że dzisiaj nie pojechałem do Warszawy.

Co mi po tym siedzeniu tutaj? A w Warszawie? No, ładne, ładne — i co z tego? I tak nie ma z tego żadnych korzyści. Oczywiście, moralnych korzyści, panie profesorze, materialne miewam. Ale to nie z tych najładniejszych, bo te są zawsze młode i nie bardzo mają skąd dostać forsy.

Widzi pan, ja panu powiadam, jak na spowiedzi, bo pan mi się od razu spodobał. Jak ja mam ten mój „wzlot", to ja na ludzi wilkiem patrzę, zdaje mi się, że wszyscy powiadają, że ten Romek, co to siedział za krótko w więzieniu, że to ten, co to na Ziemiach Zachodnich... A ja chcę sobie popływać, chcę sobie moje życie zobaczyć z lotu ptaka, ja chcę cały świat zobaczyć z lotu ptaka. Ja chcę się dowiedzieć, czy wszędzie jest tak ciemno jak w Bryjowie dziś wieczorem, i czy wszędzie takie gówno do gardła się wlewa? No, pan mi powie, panie profesorze, panie inżynierze, panie gościu, panie spotkany, panie ładny... W Radomiu nic o tym nie wiedzą? Ale pan już tutaj od wojny mieszka, to znaczy ładnych dwanaście lat... I co? Pan nic nie wie, naprawdę nic pan nie wie i nic mi nie może powiedzieć? To po co my żyjemy, jeżeli nic nie możemy wiedzieć i jeżeli to czarne gówno, to czarne błoto włazi nam do gardła i nie możemy oddychać? Przychodzą do nas wszyscy zabici i nic nie możemy im odpowiedzieć, tylko że... ta wóda cholerna... Och, co ja gadam. Przepraszam pana bardzo, panie inżynierze.

Psiakrew! Już po dwunastej... Moja babka przestała na mnie czekać. Już wie, że nie przyjadę, albo płacze, albo poszła sobie innego poszukać... Pan wie, to nawet niezła niewiasta, wdowa, ma mieszkanie, czasami to nawet mi jest przyjemnie, jak do niej przyjdę, po głowie głaszcze, herbaty da, wódzi anini! Tak się zdaje, jakby do domu człowiek przyszedł. Tylko że cholera potem do łóżka wciąga... a mnie się rzygać chce. No, ale, bratku, trzeba, tego kutasa to się ma nie od parady...

A mnie by się tak chciało... Panie, czy to za wielkie marzenia? Mnie by się chciało mieć dom, dwa pokoje, nie więcej, i żonę... Fiuuu, co za burżuazja! Jakie marzenia, psiakrew, tutaj trzeba socjalizm budować, a on o sprawach osobistych. Tylko o osobistych. Mieszkanie!

Z tą Marysią, co to ja ją na żniwach, na „akcji żniwnej" poznałem, to nawet bym się i ożenił. Dobra dziewczyna, ale rodzice nawet słyszeć nie chcą. Nie chcieli, bo to było dawno i zupełna nieprawda. Hahahaha! Zupełna nieprawda, kto tam myślał o żenieniu? Gdzie mnie do żeniaczki? Ciotka mnie wygnała całkiem, jak wyszedłem z więzienia, bo ja panu powiedziałem, że ja za krótko w więzieniu siedziałem i zaraz się mnie zaczęli bać... Niech się boją, panie kochany, tyle lat ja się bałem. Wie pan, ja jeszcze zacząłem się bać tego gestapo, a potem strasznie się bałem NKWD. Oni przychodzili do cioci o tego wujaszka, że to niby z Niemcami kombinował, a jeszcze i o jakieś dawniejsze sprawy mojej matki, moja matka to się w młodości z komunistami parała, to oni uważali, że to była prowokacja. Tak i powiadali: *„eto dołżna była byt' prowokacja"* i jakieś takie głupie pytania cioci zadawali, a ciocia stracha miała, że aż ha. Nie dosyć, że mamusia tam gdzieś u nich na Sybirze siedziała, a jeszcze i ciocię chcieli... Chyba nie chcieli, bo jeden z nich to nawet dobry był, potem na wódkę przychodził, wreszcie zamieszkał u nas i powiadał, że to tylko tak, dla strachu, oni przychodzili. No, i mieli swoje: ja się tak bałem, panie inżynierze kochany...

Po co my tak długo z sobą siedzimy i na pan gadamy? Co? Teraz akurat, jak północ wybiła, trzeba brudzia wypić. Brudzio, wiadomo, najlepszy o północku, to takie będzie mocne braterstwo, że na śmierć i życie... Hahaha! Pan się przestraszył? Niech się pan nie boi, tylko na życie, tylko na życie, a to może gorsze niż śmierć, takie psie życie w tej naszej ojczyźnie kochanej... Od króla Ćwieczka do Gomułki, panie kochany, bieda podgryza korzenie i już. Przecież ja bym się ożenił, żeby nie ta bieda... Pan wie, jak ja mieszkam?

Chciałem się z tą Marysią ożenić, ale chwała Bogu nie można było. *Nie lzia!* i koniec... ani ojciec nie chciał, ani w gruncie rzeczy ona nie chciała, bo gdyby chciała, to by nic jej nie przeszkadzało nawet w tej mojej drwalni mieszkać. Bo ja mieszkam, proszę pana, na takim przygórku, w drwalni, co to dawniej należała do majątku, a teraz to taka rozparcelowana na dzikim polu leży. To ja na tym przygórku sypiam, tyle tam miejsca, że kobita do mnie przyjść może, pocieszyć mnie w tych wszystkich kłopotach. No i stolik jest, jak się patrzy, do rachowania... Jakżeby majster budowlany nie miał stolika do rachowania! Pan przecie wie, cztery sposoby obrachowywania, cztery cenniki... i wszystkie obowiązujące, trzeba rachować, jeżeli się chce żyć... a mamusi też trzeba trochę odpalić... jakże to? Nie można, żeby babcia mamusię całkiem utrzymywała, chociaż to teraz takie obyczaje.

No, i oczywiście z tego wszystkiego trzeba było skrobankę robić. I co to się działo z tego powodu, jak gdyby nie wiem co.

A powiem panu prawdę, jak pan widzi, człowiek ja jestem oblatany, niejedno jeszcze bym mógł do tego wszystkiego, co tutaj panu powiedziałem, dodać, a wie pan, że o tej skrobance to jakoś pamiętam. Jakoś ona mi tak w serce weszła. Bo, widzi pan, ja tamtego człowieka z Dolnego Śląska też żałuję. Niepotrzebnie to było. Ale z tą skrobanką to przecie zupełnie co

nego, inna para kaloszy, a właściwie mówiąc, inna para kondonów. Bo rozumie pan... No, i tak jakoś mi szkoda, jakbym w ogóle mógł mieć dziecko, trzymać je, wychować!! Może pan sobie wyobrazić, jakbym ja wychowywał dziecko?

Ja sam nie wiem, dlaczego ja panu to wszystko mówię. Siadł pan koło mnie, to i słucha pan. Pan po prostu boi się zostać. Ja pana z dawna przyważyłem. I wie pan, jak jest czasem na szosie, kiedy się jedzie samochodem w nocy. Jak mijające się samochody światłami sobie dają znak i jak jeden drugiemu ustępuje, daje sygnał: „No, bracie, przestań świecić, to się miniemy w zdrowiu i pomyślności" — tak samo ja poczułem, że mi pan, jakeśmy się na ulicy mijali, powiadał: „No, bracie, miniemy się w zdrowiu i pomyślności". A pan mówi, że pan mnie nie widział. Sto lat, sto lat, jak teraz śpiewają i sami nie wiedzą po co i dlaczego. Ja zaraz poczułem i dawno już sobie powiedziałem: „Temu gościowi wyspowiadaj się i koniec". Bo pan wie: żyje się tak na tym przygórku, pracuje się w budownictwie i nie w budownictwie, śpi się i jeździ do bab, a wszystko tak się jakoś w środku kiełasi i tłamsi, i miesza się. Czasami człowiek nie wie, zwłaszcza kiedy wypije, co prawda, a co sobie wymyślił. A może ja tę skrobankę wymyśliłem? Nie wie, że skrobanka była, bo tego ja nie wymyśliłem. Niech się pan Marysinej panamy spyta, ale to, że mi tego dzieciaka żal. Kto by to pomyślał! Ale, wie pan, w tej drwalni, gdzie ja mieszkam, ja mieszkam na przygórku, a na dole także jeden robociarz z dzieciakami. To on ma takiego jednego chłopaczka, Jurek się nazywa, ma trzy lata teraz, jakoś niedawno skończył, to ten mały Jurek boi się mnie piekielnie i zawsze go mną straszą. „Jak nie zjesz tej kaszki, to cię Romek zabierze! Jak nie przestaniesz wrzeszczeć, to cię Romek zabierze!" A ja na niego tylko spojrzę i dzieciak ucieka. I nigdy do niego nie mówię, a żebym go na ręce wziął — szkoda gadać. Ale, panie, jakbym ja chciał takiego dzieciaka mieć, to nawet panu powiedzieć nie śmiem.

I właśnie sobie czasami wyobrażam, że ten, co go Marysi wyskrobali, mógłby być taki, z takimi kędziorkami i z czarnymi oczkami... Ojej, mówię panu, strasznie mi się cni, ale tylko po wódce. Bo tylko po wódce człowiek się robi taki sentymentalny, płakać się chce o byle co, o wszystko, o wujka, o ciocię, o Edka i o tego dzieciaka.

No, chociażbym się i ożenił, to co? Zarabiać zarabiam, nie tyle może zarabiam, co dorabiam, pan wiesz, przy budowach jakże inaczej może być. Ale mimo wszystko mieszkania mi nie dadzą, ani sobie nie wybuduję. Nawet coraz lepiej na mnie patrzą. Niedawno zaproponowali, abym został prezesem spółdzielni budowlanej w Tarczynie. Panie, co za gadanie. Za słaby ja jestem młodziej na prezesa. Szkoda gadać.

A chociażbym i zarobił, to przecież wszystko przepiję, i tak, proszę pana, nawet jakbym i nie przepił, to mi się jakoś wszystko marnuje. Nic się mnie nie trzyma. Miałem ubranie — to się spaliło, miałem płaszcz — to mi ukradli, miałem dziewczynę — to mi ją zabrali. No widzi pan, jak to bywa na tym świecie. I jak to takiemu może się dzieciaka zachciewać?

A podobno gdzie indziej, chociażby w Związku Radzieckim, mają ludzie mieszkania, nie piją wódki, tylko raz na tydzień, mają dziewczyny, mają dzieci, jeżdżą nad Czarne Morze na wczasy. A ja raz tylko jeździłem do

Szklarskiej Poręby. Panie kochany — ale my przecie brudzia wypili — wiesz, inżynier kochany, ja tę Szklarską Porębę widziałem w 1945 rok Jakie to było wtedy, a jakie jest dzisiaj! Czy to koniecznie wszystko musi s zmarnować w naszej ojczyźnie? Czy nie trzeba tego jakoś zachować, pan kochany, żeby te atomy miały przynajmniej co niszczyć, żeby było czeg żałować. Tylko że nie wiadomo, kto będzie żałować, bo nie wiadomo, k się zostanie. Może akurat taka świnia, jak ja, wyżyje, to jakże ja będę dals ludzkość zakładać? Jak ta małpa... a wiesz, kochasiu! Taki zasraniec żeł ludzkość zakładał.

Widzisz, już wszyscy się rozeszli, uciekają z takiej knajpy, gdzie ja siedz bo nie lubią mojej mowy. Przystojny to ja jestem. Ale co to pana obchodz panie inżynierze? Czy panu nie wszystko jedno, skąd ja mam pieniąd na wódkę? I tak, i tak zawsze mi zabraknie, i tę ostatnią ćwiartuchnę musi pan postawić. Postaw, kochanie, postaw, jeszcze jedna i pójdziem spać. Muszę się napić, bo teraz ci powiem najtrudniejsze. Najgors rzeczy.

Widzisz, mówiłem ci, że ja się tak strasznie bałem. Bałem się, no, po pros w portki srałem, jak tylko jakiego ubeka zobaczyłem, już się tak starałem tak starałem. Nikomu nic nie powiadałem, co myślę o naszych najukocha szych, tych wszystkich w naszym miasteczku, co na górę powyrastali. Nikom nic nie mówiłem o tych, co do nas z Warszawy przyjeżdżali. Już tak chodz łem na wszystkie zebrania i tak gadałem, i tak klaskałem. I trzy razy „tak i niech żyje taki to a taki, i niech żyje taki a owaki... I uczyłem się dobrz i starałem się, a jednak mnie posadzili.

Jak ja się tak w cywilu bałem, co dopiero w więzieniu. Ach, panie, wcale się im nie stawiałem, ja im wcale nie wymyślałem, ja zaraz na wszy stko się zgadzałem. Tak, to tak, chcecie, to podpiszę, chcecie, to powie chcecie, to napiszę. I to mnie jeszcze jak męczyli! Najgorsze to niespani Jak mnie na dziesiątą noc zbudzili, to powiedziałem do tego faceta naprz ciwko: „Macie świętą rację, wszystko jest tak, jak wy chcecie, wy nar rządzicie, wy jesteście władza, ja wam wszystko zrobię, co chcecie, tyl dajcie mi się wyspać".

I uwierzysz pan? Dali mi się wyspać i wypuścili.

No, ale wtedy dopiero zaczęło się. Za wcześnie mnie wypuścili.

Pan wiesz, co to jest więzienie. Nie ma takiego Polaka, co by w więzien nie siedział. Przed wojną albo w czasie wojny, albo po wojnie. Więzien to jest polska szkoła podstawowa. Jakeś pan w więzieniu nie siedział, to n jesteś wykształcony należycie. Nie jesteś pan prawdziwy Polak.

Siedziałeś pan? Przed wojną? O, to pan jesteś z tych wierzących? T może lepiej, pan mnie lepiej zrozumiesz, prawda?

Bo ja jestem ten najbiedniejszy, najskromniejszy, najgorszy na świeci bo ja nawet nie jestem proletariusz, nawet nie lumpenproletariusz — tyl taka okropna burżuazja. Mój ojciec chłopom wymyślał — w cudzym int resie, nie we własnym. Płacili mu, żeby wymyślał ekonomom, a ekono chłopom, a chłop dopiero panu, ale jak nikt nie widział...

Pan się mnie nie boi. Nie. Ja jestem morowy chłop — tylko ma już trochę w czubie. I ciągle zapominam, że my z tobą tego brudz wypili.

Widzisz, jak ja wypiję, to zaraz mi ten pierwszy facet z tego Dolnego Śląska przychodzi do głowy; taki starszy już był, mniej mu było życia szkoda. Choć to i najstarsi życia żałują, moja babcia to za nic nie chce umierać. A niech nie umiera, bo kto by z moją mamusią mieszkał. Ja nie mogę. Za smutna dla mnie jest. Ja takiej melancholii nie lubię, ja lubię, jak kobieta jest wesoła. Marysia to była wesoła... do pewnego czasu.

I wiesz co? Ja tego procederu nie lubię — powiedziałem tobie. Nie lubię tych ludzi takich... jakby to powiedzieć... nieżywych. Człowiek póty jest człowiekiem, póki jest żywy. I ja z tego całego zamiłowania, to stracha miałem. I wszystko im przyznałem, bo oni prawdy nie wiedzieli, a o jakieś głupstwa mi gadali i do oczu skakali. A jak oni prawdy nie wiedzieli, to ja byłem mocniejszy od nich. Ba, nawet nie podejrzewali. I zaraz, jak tylko się na wszystko zgodziłem, z tego mamra mnie wydalili.

Ciotka mnie na próg domu nie puściła, już ci mówiłem. Lato było, to w lesie przez trzy dni spałem, w tym samym miejscu, co to tych Żydów rozwalili. A proszę pana, jak się już trzy dni w lesie sypia, to potem trudno w łóżku zasnąć. Nie to, że nie możesz, ale że nie dają.

No, i widzi pan, ładnie się pan urządził! Cały wieczór, ba, całą noc ze mną pijesz, bratku, i wszyscy to widzieli, i pani Zielonkowa widziała, a ona zaraz opowiada na cały Bryjów. Wszyscy będą to wiedzieli, że pan z Romkiem cały wieczór gadał i że pan jego bredni słuchał, i że pan z nim brudzia pił. A prawda, my przecie brudzia wypili! Jak ci na imię? Kostuś? Piękne imię, polskie imię, ja za to imię nie jedną już wódkę wypiłem, nie jeden okrzyk wzniosłem. Kostuś, stary, nie słuchaj, co ja gadam, to przecie wszystko nieprawda. Tylko ta głupia Maryśka i jej rodzice wierzą w takie bujdy. Oni mnie wypuścili i ja im wszystko obiecałem. Ale ja nic nie robiłem, ja chciałem uciekać, ja wtedy pojechałem do tej rozbabranej Szklarskiej Poręby. A oni mnie tam przychwycili i drugi raz posadzili.

No, i ciocia się wtedy pokazała. Ciocia wiedziała, okazuje się, komu ja wtedy tę amunicję nosiłem, ciocia wszystko wiedziała, tylko taki pozór dawała, że nic nie wie, i za folksdojczkę słynęła. I co pan powiesz, ten główny, co mnie przesłuchiwał, to był właśnie rodzoniusieńki brat tego, co ode mnie amunicję odebrał. Ciocia do niego poszła. Oni obaj tutaj, w tych stryjeńskich lasach, po willi mają, za jakie pieniądze pobudowali, to czort ich wie, ale pobudowali, i ciocia powiedziała, co i jak i co mi zarzucają, a ja sam nie wiedziałem, co mi zarzucają, no i ten pan zatelefonował do brata i co pan sobie wyobrażasz? Wypuścili!

Oj, drogi Kostek, najgorzej jest tym, których wypuścili. Tam, gdzie moja mama była, to najlepiej robią. Jak już kogo posadzą, to siedzi. Nie po to komu wyrok — jak mojemu bratu — piętnaście lat dają, żeby potem, jak się czas skończy, mieli wypuszczać. I dobrze robią, potem go gdzieś tak zapodzieją, że szukaj wiatru w polu i nikt nie wie, gdzie on jest. Jak mój brat. Gdzieś on jest, ale nie wiadomo gdzie.

A u nas w Polsce zapodziej gdzie człowieka! Sposobu żadnego nie ma. Kraj taki, Kostek, że jak pies się położy, jaki duży pies, to językiem w NRD dysze, a ogon ma po moskiewskiej stronie. Nikt się tutaj nie zapodzieje na takim skraweczku ziemi, na tym obciętym paznokciu, co jak odrasta, to go znowu obcinają, i tak do usranej śmierci.

To i ja się nie mogę ukryć. Pracuję ja sobie w tych budowach, jak pan Bóg przykazał, do niczego się nie mieszam prawie. Wiesz, nawet teraz na żadne zebrania nie chodzę, bo po co mają powiadać, że on chodzi i węszy, siedzę jak mysz pod miotłą, zabawić się i owszem, lubię, ale tam, gdzie mnie nikt nie zna. W Warszawie to mnie nie znają, choć kto ich tam wie, mają i oni swoje jakieś rozeznanie. Niedawno to mi tego Edka ktoś wypomniał.

Boże drogi, dawno go zapomniałem, nie pamiętam, pochowali go — wiesz, mówiłem — z takimi kwiatami, z księdzem, ja nawet w ten kąt cmentarza nie zaglądam, może to dobrze, że umarł taki młody, „umarli się nie starzeją"... a oni mi wypomnieli, bo nawet nie wiem kto. List taki napisali, anonimowy, wiesz, anonimy to u nas lubią posyłać, bardzo dużo mi teraz posyłają. Że niby po co ja tu mieszkam, po co się do porządnej dziewczyny posuwam... A przecie ja się już do niej nie posuwam, dawno zapomniałem, niech sobie robi co chce, niech sobie za mąż idzie w białej sukni, niech ma welon jak stąd do kolei żelaznej, niech udaje niewiniątko, co mi tam. Dziewczyna to nie świat... Ale świat? Co to jest świat?

O, może mi właśnie to powiesz? Jak ja się upiję, to mi takie pytania przychodzą do głowy: właśnie, co jest świat? Co ja na świecie znaczę? Ja wiem, że nic nie znaczę. I nic nie znaczy to z tym Edkiem, i nic nie znaczy to, że człowieka tam na zachodzie ukatrupiłem, starego człowieka, niech mu tam, pierwszy, znaczy się, mój trup. I nic nie znaczy, że ja się tego dziecka pozbyłem. Co to może znaczyć na tym świecie, gdzie jakieś zorze polarne świecą i wybuchy na słońcu jakieś zachodzą, i ci nasi uczeni, i ci najdrożsi uczeni, i ci mniej kochani, posyłają sobie zapewnienia, że mogą nas wysadzić ponad księżyc w jednej sekundzie. I wysadzą nas — to nie ulega najmniejszej wątpliwości. Jakiś szaleniec się znajdzie. Jak się ma taką spiżarnię, to trzeba wyprawić bal.

To nie ma najmniejszego znaczenia. Dla świata moja osoba nic nie znaczy. Ale dlaczego to wszystko tyle dla mnie znaczy? Dlaczego ja od najmniejszych lat mojego żywota nic innego nie robię, tylko się męczę, i dlaczego nikt tego nie widzi? Wszystko to jakoś tak odbywa się, jakby to było najnaturalniejsze w świecie. I jeszcze chcą, żebym ja Polskę budował, dla socjalizmu pracował, to znaczy dla całej Polski, dla całego świata był ważny. Ja nie jestem ważny — rozumiesz, Kostek — ja nie jestem ważny, ja dla świata nic nigdy nie zrobiłem i zrobić nie mogę. Ale ja jestem człowiek i chcę żyć jak człowiek. Dlaczego ja nie mogę żyć jak człowiek? Rozumiesz?

Nie krzyczeć? Ja mam nie krzyczeć? A któż będzie krzyczał, jak nie ja? Tu, spod tego serca, krzyk powinien wylecieć tak ogromny, aby się wszystko zatrzęsło i wszystko posłyszało, wszystko bractwo na świecie posłyszało, że ja chcę żyć jak człowiek!

No tak, masz rację. Nic to nie pomoże, że będę krzyczał, nie będę już krzyczał, choć co tobie to szkodzi? Będę już mówił szeptem, ot tak:

Widzisz, kiedy ja byłem drugi raz w więzieniu, to już mnie i do wody trochę posadzili, i cela była wilgotna. Nie wytrzymałem. Zdawało się, chłop jak dąb. Dwa metry wzrostu... tak się tylko mówi, dwóch metrów nie mam, ale widzisz, jaki ja jestem. Nie wstaję, nie, ale widzisz, jaki ja jestem. Otóż nie wytrzymałem, gruźlica...

Nie pić wódki, a czyś ty oszalał? A jakże taki człowiek może żyć bez wódki, taki, jak ja? Mowy nie ma, nie wytrzyma. I stracha nie zażegna. Bo ja się w dalszym ciągu boję, ja teraz znowu mogę lada chwila pójść do mamra, teraz z innych przyczyn... No, a jakżeby inaczej mieć na wódkę? A jakbym nie miał na wódkę, to bym nie miał na życie. Baby, powiadasz, mi dają? Dają, ale wszystko mało, jak się pije, to się traci... i karty przyszły... i te lekarstwa... Nie masz pojęcia, co to wszystko kosztuje.

Ja wiem, że lekarstwa na nic, jak się wódkę pije, ale nie mogę się powstrzymać; tak mi się chce żyć, że myślę sobie a nuż, a widelec. To te streptomycyny, to ten „pas", to te zastrzyki ze złota, to te szklanki gęsiego smalcu, jedna gęś dziennie, porachuj sobie, Kostek, co to wszystko kosztuje. I ja wiem, nie potrzebujesz mi mówić, że to wszystko na nic, jeżeli się wódkę pije. No, a jeżeli to jednak pomoże? To co?

Pomyśl, Kostek, ja mam dwadzieścia pięć lat. Powtórz za mną, no, powtarzaj: dwadzieścia pięć lat! Ty rozumiesz, co to jest dwadzieścia pięć lat? Mnie się zdaje, że ja jestem stary, ale to jest młodość, rozumiesz przecie, młodość. A ja jeszcze nie żyłem. I co, nigdy żyć nie będę?

A niedoczekanie ich wszystkich, na złość im wszystkim, i tej zasranej Marysi, i tej cioci rozanielonej, i tej babie warszawskiej rozpierdolonej i tym wszystkim ubekom, co mnie męczyli, i tym wszystkim, co mi kazali patrzeć na krew...

Nie płakać?

Nie płakać... Ja zawsze, jak się urżnę, to płaczę. No, chodź, Kostek, pójdziemy. Patrz, pani Zielonkowa kima sobie na fotelu jak aniołek, a my sobie po cichutku, nie płacąc, na paluszkach pójdziemy. Co, trzeba zapłacić? Jak chcesz, to zapłacimy. Ile? Tylko tyle? Ja mam jeszcze, Kostek, nie wyjmuj twojego portfela, nie chcę widzieć, ile masz przy sobie. Wychodzimy na noc, jeszcze mnie jaki czort podkusi. Schowaj, schowaj... ja zapłacę. Nie płacić — to... niemoralne.

Teraz przejdziemy przez kuchnię. Tam śpią pieski i kotki, i wnuczki pani Zielonkowej. Cichutko, cichutko. Przed Matką Boską pali się latarka, bo pani Zielonkowa pobożna niewiasta, to nic, że u niej się rozpija pół Bryjowa, to nic, że tu się załatwiają wszystkie złodziejskie siuchty, u niej w kuchni jak u Pana Boga za piecem. Patrz, Kostek, jaki ładny kot śpi, bielutki jak mleczko, niewinny.

Chodź, ostrożnie, nie skrzyp drzwiami. Co to, latarnie pogasły? Coś się musiało stać w elektrowni, albo znowu węgla nie ma, albo znowu jakaś awaria... albo z oszczędności... Tyle tylko, że deszcz przestał padać. Niebo się wyjaśnia, patrz, jakie zimne, jakie ciemne...

Słyszysz, psy gdzieś szczekają. To w tej stronie, gdzie ja mieszkam, pewnie jakiś pijanica tam się włóczy. Szczekają uczciwe pieski, one nie lubią pijanych. Chodź, Kostek, odprowadzisz mnie, tak ciemno, a ty lepiej nogi stawiasz ode mnie. „Chodź, Romek, chodź." Tak Edek powiadał. Jeszcze się gdzie w jaki rów przewrócę i nie będę mógł wstać, a jutro trzeba wstawać do pracy, dla naszej ojczyzny kochanej. Żarty żartami, a ja ją kocham. Śmiejesz się. Masz rację. Gówniarz jestem.

Odprowadź, Kostek, odprowadź. To trochę daleko do tego mojego przygórka, ale teraz ty mi opowiesz coś o sobie. Milczałeś cały wieczór. Nic

ciekawego? Pewnie. Aboż to ciekawe, co ja ci opowiedziałem? Ciekawe? Zwyczajne. Prawda? Jak wszyscy ludzie.

Odprowadź mnie, odprowadź. Wiesz, ja koło tego krzyża, tam gdzie szosa skręca, to nie bardzo lubię po nocy chodzić. Sam nie lubię — w towarzystwie jeszcze-jeszcze. Koło tego krzyża to mnie zawsze coś w gardle ściska. Deszcz nie pada, ale zimno jak w psiarni. Ciemno, cholera, choć oko wykol.

Ale jakeśmy tego golasa na sośnie wieszali, to jeszcze było ciemniej.

Jarosław Iwaszkiewicz

Jerzy Ficowski

W IMIĘ ZIEMI
(FRAGMENTY POEMATU)

IV. Z DNA CZASÓW

Atlantyda milcząca.
Po śmierci rosną jej zielone włosy.
Pokolenia planktonów
tworzą z kredy jej maskę pośmiertną.
Ponad nią na gałęziach siedzą ryby
i wschodzą i zachodzą żółte ukwiały.
W nadmorskich piaskach
są okruchy jej praw i jej krajobrazów,
a drobinę z tablic jej przykazań
perłopław otacza
kamienną łzą milczenia.

Idzie Egipt, idą śmiertelni rolnicy —
zawsze obok nas, zawsze obok nas,
zwracając ku nam nagie torsy.
Z nimi bogowie, którzy
też okazali się śmiertelni.
I czarne oczy parami
szeroko otwarte w śmierć.

Nad nimi zawodzi piasek
deptany przez wielbłądy
i przelatują odrzutowe eskadry.

P. S.

Nosisz nad sobą niebieski parasol dnia i czarny parasol nocy, na którym ją się złote mole. Zasłaniasz się to na niebiesko, to na czarno przed pustą enicą jonosfery. Za to dobrze znasz żyłki na liściach klonu i na skrzydłach etoperzy, zielone światło przecedzone przez las i łyk wody rozgałęziający się piersiach w krzak chłodu, na którym dojrzewają krople potów człowieczych. odległy przyciąganiu doczesności, wylegujesz się na jej słonecznych wierz-

chołkach, zapadasz w rozpadliny bólu, ale nie chcesz wędrować w byl jaką stronę. Dlatego mijają cię zwierzęta, ofiarowujące swe grzbiety, mijaj cię motory o pustych siodłach, odchodzące w sobie wiadomych i nakazanyc kierunkach. Potykasz się, sylabizując świat od początku: od ziarna, od mułu od grzybni. Znasz już pierwsze litery abecadła. Może prawnukowie doczekaj woni kwiatu wyrosłego z ziarna, które uczyłeś kiełkowania.

V. ZNAKI KRUCJAT

Z krzyżem szli,
który był częścią kraty,
który był maczugą
o trzech końcach — jak język smoka.

Który był
nie znakiem męczeństwa,
ale godłem oprawców.

Na drogach krucjat
ostrzą zęby znaki łagodności:
krzyż staje się kratą,
półksiężyc — sztyletem,
znak świętego ognia —
zwiastunem ogni krematoriów.

Ach, nic nowego, nic nowego.
Setkom tysięcy wyłupiono oczy.
Truto w komorach gazowych.
Zarzynano na ofiarę bogom.
Zabijano na skinienie władcy.
Rękoma niewolników budowano piramidy.

Ach, nic nowego, nic nowego
pod słońcem Amona-Ra,
pod słońcem Szamasza,
pod naszym laickim słońcem.

P. S.

Wschodzi twarz okrutna jak rzeźnia. Idą aniołowie o ostrych skrzydła z siekier i sprężynowych noży. Chłopaki z przedmieść rzucają kotami o z kopcone mury. Idący nocą stąpają po trupach dni, od których ziemia stała s grząska. Wniebogłosy nabożne, skandowania, miarowy krzyk idących butó Dobrzy ludzie, krewni poległych, szyją truchła z transparentów i zapada w zwątpienie jak w sen. Poeci piszą o trzeciej stronie medalu, o ośmiu cuda zaświatów i o trzynastej pensji.

VIII. PUSTE MISY

Umarli goszczą nas,
stawiają puste misy.
Goszczą nas swoim milczeniem,
stawiają pusty dzban.
Poją nas jego ornamentami,
co obracają się
dokoła pustki.

Zasiądźmy do stołów,
nie zwlekajmy.
Czekali na nas pięć tysięcy lat.

Jak głęboko trzeba kopać w piasku
i w myślach, i w domysłach,
aby dokopać się naszych korzeni zawiłych.
Jak wysoko trzeba się wytężać,
aby dosięgnąć naszych liści
na gałęziach, które będą.

Wy, którzy rozbić chcecie
naczynie ziemi,
komu myślicie przekazać
naszą treść i wielokształtność?
Jakim gwiazdom,
czyim teleskopom?

W głębokich warstwach śpi przestroga.
Umarli goszczą nas milczeniem,
jednoznacznym milczeniem
stratowanym waszymi najazdami.

P. S.

Marzenia głodnych, to wypełnianie pustych naczyń urojeniem smaku i sytości. A zaczynają się od elementarnego razowca.

Ościsty jest nasz chleb. Nasze barszcze bywają solone łzami. Czuję głód — więc jestem. Witajcie głody, z którymi się nie rozstanę. Dopóki ziemia nie skąpi pokarmu moim oddechom — chcę być. Witajcie głody nigdy nie nasycone. Witajcie sny o niebieskim Oku Opatrzności, o złotym Oku na Rosole — latarnie czarnoksięskie naszych głodów.

XI. GRZYBNIE ZAGŁADY

Na widok pierzastej komety
wrzeszczały koguty Hesji
i znosiły jaja zodiakalne
malowane w znaki niebieskie.

O, zabobonne koguciki,
krzyczące zegary słoneczne.

Nasze sny wybuchają
nagłym przebudzeniem,
kiedy kusztyka przez nie
Hiroszima, Hiroszima
po trupach
nienarodzonych swych dzieci.
I grzmi Ocean Niespokojny.

W naszych snach rosną
ludomory — grzyby eksplozji.
Po nich deszcze radioaktywne
użyźniają czarną śmierć.

P.S.
Ziemia do kwiatów, do doniczek, do balkonów —
zie-e-mia. Zie-e-mia.

Ziemio, bądź nam. Ziemio, dopomóż,
ziemio.

Ziemia do grudni, majów, listopadów —
ziemia.

Wyspa szczęśliwych, stratowanych padół.
Ziemia.

Ta, której nigdy człowiek się nie zaprze —
ziemia.

Ziemia na dzisiaj, na jutro, na zawsze.
Ziemia.

I ten jej skrawek najbliższy, który odtworzyć mógłbym
nawet z niepamięci.

Jerzy Ficowski

Jan Parandowski

BIEDRONKA

Pisarz oddala się z biegiem lat od swoich książek, których nigdy nie czyta. zypominają mu się one tylko z okazji nowych wydań, jeśli sam robi korektę. Co do mnie, najczęściej nie wymawiam się od tego obowiązku, chyba mnie zaskoczy podczas innej pilnej pracy. Tak było z *Dwiema wiosnami*, órych parę wydań musiałem powierzyć cudzej troskliwości i dopiero dziś ytałem je ponownie razem z korektami drugiego tomu moich *Dzieł wyanych*.

Pisarz czyta sam siebie, tak jak nikt inny. Mając przed oczami rzecz dawnych lat, bada z niepokojem, czy się nie postarzała, czy jej strój nie yszedł z mody, czy nie straszy lub śmieszy staroświecczyzną, a jeszcze rdziej: czy zachowała przyzwoite miejsce w sztuce pisarskiej autora po szystkich doświadczeniach i przemianach w jego rozwoju. Może to ojcowa pobłażliwość w stosunku do dzieła młodości, ale nic mnie w nim nie zi, nie uwiera. Oczywiście, dziś napisałbym inaczej tę lub inną stronicę, ewne rzeczy rozwinąłbym szerzej i może poświęciłbym temu mniej czasu ż ten, który mi dotąd ciąży w pamięci godzinami trosk, niepokojów, ryczy.

Lecz właśnie pamięć tworzy z takiej lektury czarujący krąg wizji. Odwają pory roku i dnia, ulic, którymi się szło z myślą o powstającym rozziale, ławki w ogrodzie miejskim, kołysane rytmem zdań jeszcze nie narozonych. Tak przesuwa się po stronicach Lwów niby znak wodny na kartach pieru, a w inne zakątki zagląda Skole i szumią spienione fale powodzi. zego tu nie ma! Nawet owad może się ukryć wśród paru słów.

Oto one: „Wiedza, którą zgromadzili, niewiele przewyższa tę, jaką może ieć o mózgu człowieka biedronka, zaplątana w jego włosy". Mowa tu misteriach eleuzyjskich i daremnej pracy uczonych, by je nam dziś zedstawić i wyjaśnić. A biedronkę w to porównanie wtrącił mi Kaden-Banowski.

Siedzieliśmy w jednym z pokoi dyrekcji wydawnictw Ossolineum i rozmaiali. Nie pamiętam już, o czym rozprawiałem, gdy w pełnym ferworze zerwał mi Kaden:

— Masz biedronkę we włosach.

Zatrzymałem się w połowie zdania, trochę zły, że mi zakłócono elokwencję,

i wyłowiłem biedronkę, która zaraz odfrunęła, by usiąść na zielonej bibule może w jej oczach była to łąka? Zapatrzyliśmy się obaj w ruchy owada i zo stawiliśmy go tam po pewnym czasie, bo już nas odwołano na konferencj u dyrektora. Biedronka wróciła mi pod pióro, gdy w parę dni później pod jąłem na nowo pracę nad rozdziałem *Droga mistyczna*. Przez czas pobyt Kadena we Lwowie musiałem zamknąć swoje biurko, ponieważ jemu właśni oddałem gabinet.

Zapowiedział swój przyjazd depeszą: „Przyjeżdżam środa rano. Herbata" Tak się przejąłem tą herbatą, że na dzień przed jego przyjazdem wypró bowałem najlepsze gatunki, jakie mogłem dostać, i zatrzymałem się w końc na Darjeeling, który był rzeczywiście dobry i doskonale się zgadzał z do brostańską wodą. Kaden prychał i wydymał usta za każdym łykiem i pa trzył na mnie z uznaniem, jakbym sam tę herbatę wyhodował u stóp Hima lajów.

Piliśmy ją w moim gabinecie, który przeznaczyłem na jego pokój. Bardz mu się podobał. Okno wychodziło na ganek, który obiegał całe pierwsz piętro od podwórza i ogrodu.

— Stracisz to, kiedy się przeniesiesz do Warszawy. W Warszawie nie m ganków.

Nie mogłem tego zrozumieć. We Lwowie wszędzie były ganki, a ten wró w moje życie całym dzieciństwem, był wygodą i koniecznością.

— Podwórze warszawskie to studnia — mruknął Kaden, wyraźnie rozba wiony moim przygnębieniem.

Stanąwszy nad schludnie uporządkowanym biurkiem, zapytał, nad czy teraz pracuję. Rozgadałem się o *Dwóch wiosnach*, które nie miały jeszcz tytułu, objaśniałem, że ma to być książka o mojej podróży do Grecji, pewni dodam coś z wrażeń włoskich...

— To dobrze.

Nie okazał większego zainteresowania. Kaden uważał takie rzeczy za fras ki, a za jedynie godny cel ambicji pisarskiej powieść i to aż wrzącą o współczesności.

Byłem gotów przyznać mu rację — z pokorą. Kaden jako pisarz onieśmie lał mnie w tej epoce. O dziesięć lat starszy, miał już za sobą sporo książe które mu zdobywały zarówno gorących zwolenników, jak i nieprzejednanyc adwersarzy. Lecz i tym narzucał się swoją indywidualnością, wielu go zwa czało, nikt nie mógł go lekceważyć. Bystra inteligencja, dynamizm w myślac i w słowie zaprawiały każdą chwilę spędzoną w jego towarzystwie szcze gólnym urokiem, ożywczym i drażniącym. Tak samo działały jego książk *Generał Barcz* doprowadzał niektórych ludzi do wściekłości.

Co do mnie, uważałem styl tej powieści za przesadny, a gonitwa za ni zwykłością porównań gorszyła mnie jak rodzaj żonglerki. Kiedyśmy ra stali przed bufetem u Musiałowicza, zapytałem żartem, czy nigdy nie przy szło mu na myśl porównać naszywek na kołnierzu oficerskim do tych w żyków z majonezu, jakie się wiją na kanapkach. Uczuł się dotknięty.

— Widzę, że i ty nie gustujesz w trudnych porównaniach — odburkn

Więcej od tonu był opryskliwy ów czasownik: gustować, którym mn spychał do rzędu mieszczuchów i filistrów.

Trudne porównania! Była to jego pasja, którą poznałem parę lat wcześniej, gdyśmy odbywali razem wycieczkę na Śląsk, wśród kopalń i hut. Tajemniczy świat mroków i świateł, rozpalonych do białości pieców i żarzących się żużli fascynował go i podniecał.

— Czuję, jak mi to drapie korę mózgową.

Co chwila wyzywał mnie na pojedynek metafor i porównań, odrzucał moje z lekceważącym: „To za łatwe!" i olśniewał mnie własnymi skojarzeniami, gwałtownymi jak błyskawice. Nazywałem go *chevalier de la métaphore inopinée,* jakby jedną z postaci z *Chantecler* Rostanda.

Z tych śląskich dni ze szczególnym wzruszeniem wspominam, jak w jakimś zakątku kopalni trafiliśmy na ścianę węgla, na której niby *haut-relief* wyłonił się pień jednego z tych drzew, co przed milionami lat rosły tu gęstą puszczą, póki nie skamieniały w antracyt. Kaden zapatrzył się, zadumał. Nie wiem, czy już nosił w sobie zamiar powieści o ludziach węgla, czy go dopiero tam zaskoczyła, by po latach rozwinąć się w *Czarne skrzydła,* była jednak owa przejmująca chwila twórcza, kiedy pisarz słyszy nad sobą jakby wołanie z daleka, z ciemności.

Dawno nie miałem w ręku *Czarnych skrzydeł,* ten egzemplarz, który on mi dał, zginął oczywiście w płomieniach powstania, ale gdy je znów kiedyś otworzę, snuć się będzie wspomnienie owych godzin spędzonych w kopalniach. Ciągnęły go z taką samą mocą, jak mnie ciągnęło słońce, i kiedy on chciał jeszcze zjeżdżać na dół, ja go zatrzymywałem na górze, wśród wątłej zieleni, gdzie przyczaiła się ławka z desek popękanych w długie bruzdy, jak twarz pracowanego górnika.

Czarne skrzydła pisał długo, kilkakrotnie przerabiał i zdaje się nigdy nie był w pełni zadowolony. Napomykał o tym podczas naszych spotkań w okresie okupacji. Zachodził do mnie nieraz około południa na kawę. Był to jedyny luksus, na jaki mogłem sobie pozwolić i to tym łatwiej, że mnie nic nie kosztował: nieznajomi nadawcy z Portugalii przysyłali mi wiele paczek kawy. Ta, którą przyrządzałem, była dla Kadena zawsze za mocna ze swojej filiżanki część odlewał do mojej.

Któregoś dnia opowiedział, jak go wezwano do gestapo i przesłuchiwano kilka godzin. W pewnej chwili zadano mu pytanie: „Co pan teraz robi?" — „To, co robił Goethe w ostatnim okresie swego życia." Gestapowcy spojrzeli na siebie, było widać, że nikt z nich nie wiedział, jakie były ostatnie prace Goethego. — „Poprawiał swoje dawne dzieła" — objaśnił Kaden.

Była to szczera prawda. Jak mi mówił, bierze z półki ten lub inny tom, a co przyjdzie ochota, i czyta stronica za stronicą, uważnie, z ołówkiem w ręce.

— A możesz mi wierzyć, że ołówek nigdy nie próżnuje.

A kiedy nadszedł czas, który mu wytrącił ołówek z ręki, a i samą rękę jarzmił w kleszczach bólu, zostały gorączkowe sny i one wyrywały mu w ostatniej godzinie okrzyki:

— Jakże ciężko umierać! Teraz, teraz dopiero wiem, jak trzeba pisać...

Przerwana korekta leży na stole, a ja wychodzę na balkon, by spojrze w tę stronę, gdzie pod zachodnią zorzą biegnie ulica, na której dopad mojego przyjaciela pocisk niemiecki w dniach powstania. I ta zorza, ja w zaklętym zwierciadle, zlewa się z tamtą, która go tak oczarowała na moi ganku we Lwowie, i jak tu ceglany złom świętego Jakuba, tak tam wież świętej Elżbiety odzywała się dzwonem wieczornym.

Jan Parandowski

LIST CONRADA W SPRAWIE POLSKI Z ROKU 1916

Ogłoszony poniżej czterostronicowy, odręczny list Conrada wchodzi w skład papierów politycznych z lat 1914 — 1916 dra Józefa Henryka Retingera, znajdujących się w dziale papierów osobistych Władysława Zamoyskiego w Bibliotece Kórnickiej, która dziś stanowi jedną z bibliotek Polskiej Akademii Nauk (teczka Zam. 195). Pani Mgr Jadwidze Łuczak, kierowniczce działu rękopisów Biblioteki Kórnickiej, pragnę złożyć serdeczne podziękowanie za zwrócenie uwagi na ten list, dotąd nieznany.

Władysław Zamoyski, syn generała i czołowego przewódcy obozu Hotelu Lambert, twórca pamiętnej fundacji obejmującej dobra kórnickie i zakopiańskie w r. 1924, brał udział w pracach propagandowych Polskiego Komitetu Narodowego w Paryżu (obok Maurycego Zamoyskiego, wiceprezesa Komitetu). Ojciec J. H. Retingera, znany adwokat krakowski, prowadził przed I wojną światową sprawy majątkowe Zamoyskiego, związane m. in. z nabyciem przezeń dóbr zakopiańskich. Wł. Zamoyski był następnie opiekunem pozostałych po nim dzieci. To zapewne tłumaczy złożenie w jego właśnie ręce papierów przez adresata listu Conrada, gdy w r. 1917 udał się on w innych, nie polskich już sprawach, do Meksyku.[1]

CONRAD, HAMSTREET,
STATION: HAMSTREET, S.E.R. & C.R.Y.

CAPEL HOUSE,
ORLESTONE,
Nr ASHFORD.

21 Aout 1916

Mon cher Joseph,*

Si Vous voulez mon impression de notre entrevue avec Mr Clark du Foreign Office, ou il s'agissait du memoire sur les affaires de la Pologne (plan du Protectorat) la voici:

Clark vu sa position aux Affaires Etrangères et vu le fait que l'entrevue

* Pozostawiamy tu pisownię i interpunkcję Conrada.

avait lieu dans son bureau au Ministère même ne pouvait pas dire plus que ce qu'il a dit. Mon souvenir est qu'il Vous a fait remarquer d'abord qu'il était difficile pour l'Angleterre de causer des affaires polonaises ailleurs qu'a Petrograd; quoique cependant le Gout Anglais voudrait bien chercher son inspiration dans les desirs du Polonais. A Votre question precisée: — si le Gouv. Britannique (d'accord avec la France) approuvait l'idée génerale du Protectorat (triple) il a repondu: Que les Polonais emettent le voeux nettement formulé d'abord. Pas un coup d'enthousiasme, mais une demande raisonnée appuyée par des personnalités serieuses representant aussi completement que possible toutes les opinions politiques et sociales de la Pologne et qu' alors seulement* la question de l'avenir de la Pologne pourrait être soulevée dans le sens du memoire que Vous lui avez remis.

Il me semble qu'avec une reponse comme cela (venant d' un homme que sa haute position officielle oblige a une extrême reserve) on peut, on doit, marcher. La tâche devant Vous est de faire l'accord de tous les partis Polonais sur ce projet. Car il vaut mieux recevoir le don d'existence nationale de la main des amis que des ennemis. Et l' entente sur ce sujet là n'engage en rien la liberté d'action des tous les partis dans l'avenir.

Il s' agit de commencer a vivre a respirer, a prendre corps, d'abord. Après, la lutte des idées se developera dans le cadre des institutions fondamentales comme dans tout le pays libre.

A Vous bien affectuesement

Joseph Conrad

CONRAD, HAMSTREET,
STATION: HAMSTREET, S.E.R. & C.R.Y.

CAPEL HOUSE,
ORLESTONE,
Nr ASHFORD.

21 sierpnia 1916

Drogi Józefie,

Jeśli chcesz wiedzieć, jakie wrażenie wywarło na mnie nasze spotkanie z P. Clark z Foreign Office, gdzie chodziło o memoriał w sprawach Polski (plan protektoratu), jest ono takie:

Clark, ze względu na swe stanowisko w Ministerstwie Spraw Zagranicznych i fakt, że spotkanie to nastąpiło w jego biurze w Ministerstwie, nie mógł wręcz powiedzieć nic więcej prócz tego, co powiedział. Przypominam sobie, że na wstępie dał Ci do zrozumienia, że byłoby trudne dla Anglii omawiać sprawy polskie gdzie indziej niż w Piotrogrodzie, aczkolwiek Anglicy chętnie czerpaliby po temu inspirację w pragnieniach Polaków **.

Na Twoje konkretne pytanie: czy Rząd brytyjski (w porozumieniu z Fran-

* Podkreślenie Conrada.
** Dosłownie: smak angielski czerpałby chętnie swą inspirację w pragnieniach polskiego.

:ją) zgodzi się na ogólną ideę protektoratu (potrójnego), odpowiedział on: niech Polacy wystąpią wpierw z wyraźnie sformułowanym życzeniem. Nie potrzeba tu ani trochę entuzjazmu, wystarczy odpowiednio uzasadniona prośba, poparta przez poważne osobistości, reprezentujące możliwie najpełniej wszystkie kierunki polityczne i społeczne w Polsce — i dopiero wtedy* sprawa przyszłości Polski mogłaby być podniesiona w sensie memoriału, który mu złożyłeś.

Wydaje mi się, że z taką odpowiedzią, jak ta (pochodzącą od człowieka, którego wysokie stanowisko urzędowe zobowiązuje do największej ostrożności), można, należy, postępować dalej. Zadanie, które staje przed Tobą, dotyczy uzyskania zgody wszystkich stronnictw polskich na ten projekt. Bo przecież lepiej jest otrzymać dar bytu państwowego ** z ręki przyjaciół niż wrogów. A porozumienie w tym przedmiocie w niczym nie krępuje swobody poczynań wszystkich stronnictw w przyszłości.

Chodzi teraz o to, by zacząć żyć, oddychać, nabrać ciała przede wszystkim. Później walka idei rozwinie się w łonie podstawowych instytucji, podobnie jak w każdym wolnym kraju.

Pozdrawiam Cię bardzo serdecznie

Józef Conrad

Czas przedstawić bliżej osoby i sprawy występujące w liście Conrada.

Józef Henryk Retinger, urodzony w r. 1888, doktor praw Uniwersytetu Jagiellońskiego i nauk humanistycznych Sorbony, od r. 1911 czynny był, obok swych dalszych studiów zagranicznych, w polskich pracach propagandowych na terenie Paryża i Londynu. Prowadził je początkowo z ramienia grona polityków z terenu Galicji (czy ich części), przede wszystkim kierunku konserwatywnego, którzy w r. 1914 utworzyli Naczelny Komitet Narodowy. W r. 1911 ogłosił w Londynie z talentem ułożony wywód historyczny naszych praw do terytoriów etnicznie polskich, znajdujących się pod panowaniem pruskim, i zobrazował w nim aktualny stosunek rządu pruskiego do Polaków (*The Poles and Prussia*, London 1911). Wiązało się to z gruntowną nieznajomością wielu spraw polskich na terenie angielskim. Wkrótce zaś po wybuchu wojny zaofiarował rządowi angielskiemu — jakoby w imieniu Polonii amerykańskiej — pomoc w postaci legionu polskiego, który miałby powstać w USA i walczyć po stronie aliantów. Oznaczało to oczywiście przejście z nieznanych nam bliżej powodów na pozycje proangielskie. Rzecz to zaś ważna również dla stanowiska, jakie w czasie wojny zajął Conrad Korzeniowski. Retinger został mu przedstawiony w r. 1912 przez pisarza angielskiego, Arnolda Bennetta, i stał się wkrótce jednym z admiratorów Conrada, a także, mimo różnicy wieku, serdecznie oddanym i bliskim przyjacielem. Wpłynął na poglądy i niektóre wystąpienia polityczne Conrada.

To właśnie na zaproszenie pani Retingerowej, jego matki, Conrad odbył

* Podkreślenie Conrada.

** Określenie Conrada „*nationale*" należy tłumaczyć jako „państwowy", zgodnie z sensem rzeczy i terminologią francuską.

w r. 1914 wraz z rodziną podróż do Krakowa i Zakopanego, która przypadła na początek wojny. W swoich wspomnieniach poświęconych Conradowi pisze Retinger, że pod wpływem odwiedzin kraju oraz przeprowadzonych wówczas i później rozmów Conrad przeszedł zwolna ze stanowiska początkowo i w zasadzie najdalszego od mieszania się do jakkichkolwiek spraw politycznych, a Polski, co nas tu interesuje, w szczególności, do pewnego, bezpośredniego nawet, zaangażowania się w sprawy polskie. Najpierw — na tle ewentualności zawarcia odrębnego pokoju z Austrią — wypowiedział się Conrad, zresztą bardzo sekretnie, za koncepcją odbudowania Polski jako państwa związanego z Austrią, pod berłem arcyksięcia Karola Stefana z Żywca.[2] Jeszcze w czasie swego pobytu w Zakopanem naszkicował Conrad projekt swych wystąpień w Anglii, mających służyć porozumieniu angielsko-austriackiemu w sprawie Polski. „Polakom — pisał — należy się legalne uznanie ich narodowości." W atmosferze rozmów z ludźmi reprezentującymi zwłaszcza idee NKN dochodził do przekonania, że Niemcy są w danym momencie historycznym niepokonalne, lecz „mogą być do pewnego stopnia poskromione", czemu sprzyja „duch polski, wrogi dla Niemców w tej monarchii". Przegra wojnę Rosja. Anglia i Austria nigdy nie miały sprzecznych interesów, a nawet ta ostatnia posiada np. „instytucje parlamentarne tak sympatyczne narodowi angielskiemu... ze wszystkich europejskich państw najlepiej rozwinięte".[3]

Wspomniany tu projekt wojskowy Retingera i odpowiedź, zresztą odmowna, na jego propozycje, jaką otrzymał w listopadzie 1914 r. z brytyjskiego War Office, świadczą jednak — obok innych jeszcze materiałów — o rychłej zmianie orientacji obu przyjaciół, choć nadal zachowali zupełnie odmienny stosunek do Austrii niż do Niemiec.[4]

Conrad był w zasadzie, pisze Retinger w swych wspomnieniach, duchowo i fizycznie niezdolny do uprawiania polityki i do wywierania wpływu na kształtowanie się opinii publicznej. Wielka wojna interesowała go przede wszystkim jako poważne i tragiczne zjawisko psychologiczne, ludzkie i moralne, a nie dramat polityczny. Gdy chodzi o sprawę Polski, to przypomnieć należy ponadto inny, niezmiernie charakterystyczny moment, o którym wspomina Roman Dyboski, relacjonując fragmenty swej rozmowy z Conradem w poselstwie polskim w Londynie w czerwcu 1924 r. (Było to ostatnie wystąpienie publiczne wielkiego pisarza, które wywarło nań, wiemy o tym skądinąd, niemałe wrażenie).[5] Oto w związku z poruszoną przez Dyboskiego sprawą propagandy polskiej za granicą, m. i. naukowej, literackiej i artystycznej (w których to przedsięwzięciach przyznać trzeba było prof. Dyboskiemu wysokie, rzadkie w Polsce, mistrzostwo) Conrad wypowiedział się przeciwko udziałowi Polski w tak intensywnej propagandzie, jaką prowadziły wówczas nowe państwa powojenne. Co jest dobre, mówił, i potrzebne dla narodów przez wieki przysypanych warstwą obcej cywilizacji, jak Czesi, to nie odpowiada godności własnej tysiącletniej historii Polski. Kto chce o nas wiedzieć, znajdzie nas zawsze na polskim historycznym miejscu w Europie, miejscu, którego Polacy strzegą i bronią... Dyboski wiąże ten pogląd z ogólną postawą Conrada, pełną zarówno „dawnych Polaków dumy i szlachetności", o której mówił Mickiewicz, jak i chyba przede wszystkim

ngielskiej powściągliwości w wyrażaniu uczuć i wierzeń, „angielskiego kultu dostojnego milczenia".[6]

Niemniej w owych latach zaznaczyło się u Conrada rosnące zainteresowanie problemami polskimi, a jak pisze Retinger, również silniejsze podkreślanie pochodzenia polskiego. W roku 1916 i następnie w 1919 wziął Conrad pewien czynny udział w wystąpieniach polskich na terenie Anglii.

Już zaś rok wcześniej, to jest w 1915, ogłosił Retinger w Paryżu obszerny memoriał, starannie podbudowany źródłowo, *La Pologne et l'Equilibre Européen.*[7] Po zobrazowaniu w nim stosunków Polski z zachodem Europy, zwłaszcza z Anglią, a dalej niczym nie dającej się stłumić witalności Polski wreszcie — najszerzej — jej zasobów i możliwości gospodarczych, doszedł Retinger do konkluzji, że interesy Europy wymagają utworzenia wielkiego państwa polskiego, sięgającego na zachodzie po Odrę i Szczecin, „pod protektoratem moralnym Anglii i państw Ententy", to znaczy faktycznie pod protektoratem ekonomicznym i politycznym.

Conrad był pełen uznania dla zabiegów swego młodego przyjaciela, który jest — pisał do wspólnych znajomych — zarówno prawdziwym *homme du monde,* jak i utalentowanym politykiem. W sprawie polskiej podjął on m. . nieoficjalne pośrednictwo pomiędzy rządem brytyjskim i francuskim. Wyniki są nawet lepsze, niż można by przewidywać.[8] Ten ostatni pogląd miał zresztą później Conrad zmienić. Wkrótce też sam „umaczał palce w dyplomacji", występując, jak zaznacza w liście do przyjaciela, Chr. Sandemana, z punktu widzenia angielskiego, „który jest tylko zabarwiony nie dającym się usunąć sentymentem pochodzenia". W następnym zdaniu dodaje cieplej, że do wystąpienia z własnym memoriałem w sprawie Polski „skłoniły go w tejże samej mierze uczucia przynależności państwowej *(sentiments of allegiance),* co uczucia związane z pochodzeniem *(sentiments of origin)".*[9]

Znacznie krótszy niż Retingera, parostronicowy memoriał Conrada z r. 1916 ugruntowany był na radach przyjaciela i pewnych własnych koncepcjach. O tym to zapewne memoriale jest mowa w ogłoszonym tutaj liście, aczkolwiek ze zrozumiałych względów złożył go w Foreign Office nie sam Conrad, naturalizowany Brytyjczyk, lecz Retinger.

Cóż przynosił on w konkretnych warunkach międzynarodowych pierwszych lat wojny, to jest m. i. w warunkach sojuszu Anglii z Rosją?

U początku wojny, 4. 9. 1914 roku, rząd angielski powiadomił właśnie m. i. dra Retingera, że manifest Wielkiego Księcia Mikołaja Mikołajewicza, proklamujący dążenie do zjednoczenia ziem polskich, lecz i zaledwie tylko przyznający im prawo do samorządu pod berłem carów, powitany został przez rząd Jego Królewskiej Mości i opinię publiczną w Anglii z serdeczną sympatią.[10] Obecnie Conrad, z całą cechującą go niechęcią do pobismarckowskich Niemiec i Rosji carskiej, w memoriale złożonym temuż rządowi brytyjskiemu nie waha się określić na równi obu pełnych wykrętów i mglistości manifestów, niemieckiego i rosyjskiego (pozostawiając na boku deklaracje austriackie), w sprawie Polski jako „raczej cyniczne akty obrazy najgłębszych uczuć narodu, jego pamięci i rozumu, niż akty państwowe natury pojednawczej". Nie wolno dopuścić ani do „niemieckiego", ani „rosyjskiego" rozwiązania sprawy polskiej. Rzetelny rozwój narodowy i państwowy może natomiast zdaniem Conrada

zapewnić Polsce i jej kulturze, przeniknięte głęboko pierwiastkami Zachodu, protektorat angielsko-francuski przy współudziale (nadzorowanym przez mocarstwa zachodnie) Rosji, a to ze względu na konieczności przymierza. Nowemu państwu, o ograniczonej jednak suwerenności, które według wspomnień Retingera miało wręcz, po objęciu tronu w Polsce przez ks. Artura Connaught, wejść w skład brytyjskiej wspólnoty narodów na prawach dominium, zapewniony miał być m. i. dostęp do morza. Gdańsk widział jednak Conrad w przyszłości jako wolne miasto. Protektorzy nadać mieli Polsce konstytucję.[11] U samego Conrada niemało w tym wszystkim było intelektualnej i politycznej utopii. Nieporównanie ważniejszy był w tym wystąpieniu sam przejaw niewątpliwych zainteresowań losami Polski, tego zatem kraju i narodu, który co nowa „zacząć miał żyć, oddychać, nabrać ciała". Natomiast u rzeczywistych polityków liczyły się oczywiście, jak zawsze, konkretne fakty i obliczenia, realnie odmierzane możliwości i perspektywy. W omawianym przypadku odegrały swoją rolę poczynania i pragnienia niektórych kół polskiej prawicy, usiłujących zaskarbić sobie względy Anglii, mające jednak na tym terenie do zwalczenia zarówno brak bardziej istotnego zainteresowania Polską lub liczne do niej uprzedzenia, jak i znaczny prestiże Rosji, a swoją drogą także sympatie proniemieckie.[12]

Rozmówcą ich obu — Conrada i Retingera — w Foreign Office był George D. Clerk (jak wynika z innych papierów, Conrad mylnie cytował jego nazwisko), to jest późniejszy Sir George Russel. Wybitny ten dyplomata zatrudniony był w Foreign Office jako sekretarz lorda E. Graya, później, w r. 1919, delegowała go Rada Najwyższa zwycięskich mocarstw do Bukaresztu i Budapesztu, po czym był posłem brytyjskim w Czechosłowacji, ambasadorem w Turcji, Belgii i Francji.

Do sprawy państwowości polskiej powrócił Conrad w r. 1919. Stanowisko wobec Polski państw zwycięskich napawało go dużym pesymizmem. W jednym z listów ze stycznia 1919 roku pisze on nie przebierając w słowach i bardzo ostro w swym skrajnym uogólnieniu, że jeśli chodzi o Polskę, nigdy nie miał złudzeń. „Kwestia polska spłonęła tak dawno, że jej prawdziwe polityczne znaczenie nie jest dziś widoczne." Aczkolwiek w tej wojnie nie miała ona bynajmniej jakiegoś epizodycznego tylko znaczenia, przecież jednak, gdyby sojusze były pomyślane inaczej, mocarstwa zachodnie oddałyby Polskę bez większych skrupułów Niemcom, podobnie jak gotowe były oddać ją Rosji. „Jest to wielką pociechą dla moich uczuć pomyśleć, iż ani jedno skromne życie ludzkie nie zostało stracone na żadnym z frontów ze względu na Polskę. Ciężar zobowiązania byłby zbyt wielki, na pewno lepiej byłoby zginąć niż żyć pod ciężarem moralnego bankructwa, które niechybnie nastąpiłoby przed paroma laty. Jedynym uzasadnieniem dla odbudowania Polski jest polityczna konieczność, lecz tej nigdy nie widziano dostatecznie jasno, poza wybitniejszymi umysłami tu i ówdzie, zarówno we Francji, jak w Anglii." Na konferencji pozojowej „Polska będzie musiała zapłacić cenę bardzo brzydkiego kompromisu".[13]

Tak ostry krytycyzm wobec postawy mocarstw zachodnich w stosunku do interesów Polski, formułowany przez Conrada może właśnie dlatego ze szczególnym naciskiem z pozycji angielskiego obywatela, skłonił go mimo

óżnych zastrzeżeń wobec tego typu poczynań do wystąpienia raz jeszcze ı tej sprawie, tym razem publicznie, na łamach „*Fortnightly Review*" (1919). est to świetnie napisany traktat *The Crime of Partition*, chyba jeden z najardziej kapitalnych głosów, które w obcych językach poświęcone były na rzestrzeni dwu stuleci sprawie rozbiorów Polski i jej prawom do niepodegłości. Cały ten szkic przenika, co jest w nim może najbardziej znamienne, ajwyższe poczucie moralne. I znów gwałtownie zaatakował tu Conrad i naiętnował akty w sprawie polskiej, wydane przez cesarza niemieckiego i royjskiego wielkiego księcia. W imię „niepokonanej siły żywotnej narodu" oraz vartości jego kultury i w imię sprawiedliwości żądał Conrad uczciwego ozwiązania przyszłych losów Polski.[14]

Podał do druku, komentarzem i przypisami opatrzył
Bogusław Leśnodorski

PRZYPISY

[1] Bibl. Kórnicka, Zam. 235. Informacje dra Retingera i rodziny. Ze względu na przyjętą rzezeń praktykę cytuję imiona Józef Henryk (nie zaś właściwe: Józef Hieronim) i pisownię azwiska przez jedno t.

[2] *Conrad and his Contemporaries*. Souvenirs. New York 1943; str. 163 i nast.

[3] Tekst tych zapisek ogłosił T. Kosch: *Memoriał Conrada (Korzeniowskiego) o sprawie olskiej w czasie wielkiej wojny*, „*Czas*" z 31. 3. 1934, nr 89. Z samego artykułu Koscha ie wynika natomiast to, co przyjmują niektórzy, że „memoriał" ten ułożył Conrad ı języku polskim.

[4] Dokument w cyt. papierach w B.K. O tyle też mylne są uwagi o R. M. Seydy. *Polska a przełomie dziejów*, Poznań 1957, I, str. 294.

[5] R. Curle: *The Last Twelwe Years of Joseph Conrad*, London 1928, str. 196; E. Woroiecki: *Conrad a Polska*, sprawozdanie z odczytu G. J. Aubry w Paryżu, który mówił ı. i. o fakcie wyrażenia zgody przez Conrada na propozycję posła K. Skirmunta objęcia rzewodnictwa Towarzystwa Przyjaciół Polski na terenie Anglii, „*Wiadomości Literackie*", 927, nr 19 (175); ostatnio ob. także E. Raczyński: *Spotkanie w poselstwie w Londynie*, „*Wiadomości*", 1949, nr 176 — 7.

[6] *Pierwiastki angielskie a pierwiastki polskie w umysłowości Conrada*, Kraków 1923. Prace Pol. Twa dla badań Europy Wsch. i Bl. Wschodu, t. IV i odb.

[7] Maszynopis w cyt. papierach w B. K.

[8] J. Conrad: *Life and Letters*, by G. J. Aubry, London 1927, II; str. 174.

[9] l. c.

[10] Dokument w cyt. papierach w B. K.

[11] *A Note on the Polish Problem. J. Conrad Notes on Life and Letters*, London—Toronto 921; str. 179—187.

[12] Pasjonująca jest m. i. w tym względzie lektura obfitego archiwum prasowego Centralıej Agencji Polskiej w Lozannie. Archiwum Akt Nowych, pudła 138, 234. Por. R. Dmowski, *Polityka polska i odbudowanie państwa*, I, Pisma, t. V, Częstochowa 1937, str. 241 i nast. 59.

[13] Według G. J. Aubry, *The Sea Dreamer: A Definite biography of Joseph Conrad*. New York 1957; str. 276.

[14] *Notes on Life and Letters*; str. 153 — 177. Nie można natomiast artykułu tego określać nianem politycznego memoriału, jak to robili Aubry i Woroniecki w cyt. przypadku.

Borys Conrad

WSPOMNIENIE O MOIM OJCU

Trudno jest przywołać względnie dokładne wspomnienia z najwcześniejszej młodości. Nieliczne, które zachowałem z najdawniejszego okresu, wydają mi się migawkowymi zdjęciami.

Do dziś na przykład stoi mi w oczach dokładny obraz ojca, spadającego nagle z górnych gałęzi drzewa w sam środek porcelanowej zastawy. Dlaczegóż to rodzic mój wspiął się na drzewo, pozostawało dla mnie długo zupełną tajemnicą, podobnie jak przyczyna obecności pod drzewem serwisu. Dopiero jakieś dwadzieścia pięć lat później, już po śmierci ojca, poszukałem wyjaśnienia u matki. Okazało się, że znajomi z sąsiedztwa byli wówczas zaproszeni na herbatę do ogrodu z powodu miłej uroczystości trzeciej rocznicy moich urodzin — a ojciec wybrał tę niezbyt stosowną okazję dla spróbowania, czy nie uda się rozwiesić hamaka między dwoma drzewami, pod którymi odbywało się przyjęcie.

Nie potrzebowałem pytać matki, co powiedział, gdy wylądował raptem między filiżankami i półmiskami. Miał tylko jeden sposób na wyrażanie przestrachu i zdziwienia. Jestem zupełnie pewien, że wraz z wyciśniętym z ciała przez uderzenie o ziemię tchem wykrzyknął: „O Jozafacie!". Oczywiście, mógł powiedzieć jeszcze coś więcej — jestem jednak przekonany, że nie byłoby to nic gorszego niż „Do diabła" albo „O rany". Były to jedyne uzupełnienia, na jakie sobie pozwalał; często używał ich łącznie — ale nigdy, w żadnych okolicznościach nie padała przy tym aluzja do Boga. To umiarkowanie w języku u człowieka, który spędził ładne parę lat w brytyjskiej marynarce handlowej, zawsze było dla mnie przedmiotem podziwu.

Jego repertuar muzyczny był równie ograniczony. Przy pewnych okazjach miał zwyczaj gwizdać, ale pozostawał zawsze wierny dwu melodiom: arii Torreadora z *Carmen,* stosowanej dla opanowania ataku złego humoru, oraz urywkom z *Cavalleria rusticana,* wyrażającym pełne zadowolenie ze świata i wszystkich jego przejawów.

Już w bardzo młodym wieku nauczyłem się stawać nieuchwytnym, gdy tylko zasłyszałem arię Torreadora. Natomiast, gdy zdarzało mi się chcieć czegoś bardzo mocno, już pojedynczy dźwięk z *Cavallerii* wystarczał, bym biegł w te pędy do ojca.

Jedyny poza tym obraz, jaki mi pozostał w pamięci z najwcześniejszego

okresu — to jak zostałem obudzony przez matkę w środku nocy i jak uciekaliśmy poprzez chmury brzydko pachnącego dymu na dół, do ogrodu. Oddawszy mnie w czyjeś ręce matka powróciła do domu, by pomagać ojcu w gaszeniu płomieni, widocznych w oknie jego pracowni.

Wiele lat później dopiero mogłem ocenić w pełni ogrom poniesionej tej nocy straty. Ojciec pracował właśnie nad końcowymi rozdziałami powieści, której pierwsza część została już oddana do druku w odcinku, gdy pękła lampa naftowa, przyświecająca mu do pisania. Pożar zniszczył całkowicie już i tak opóźniony rękopis.* Kiedy stałem się dostatecznie dojrzały, by uświadomić sobie olbrzymi wysiłek umysłowy, jakiego wymagała praca twórcza mego ojca, mogłem wtedy ocenić w pewnym przynajmniej stopniu, jakie męki musiał przechodzić, gdy walcząc z czasem odtwarzał spalone rozdziały.

Przez pierwsze dziewięć lat mego życia byłem jedynakiem i dlatego pewnie ojciec poświęcał mi dużo uwagi — więcej, niż gdyby mój brat wcześniej pojawił się na scenie. Trudno mi stwierdzić, czy byłem rozpieszczany. Nigdy nie podniósł na mnie ręki w złości i w gruncie rzeczy najsurowszą karą, jaką kiedykolwiek otrzymałem, było gniewne spojrzenie (częste zjawisko u ojca) wraz z karcącym potrząsaniem palcem przed moim nosem.

Nigdy nie odsuwano mnie od towarzystwa dorosłych i stale brałem udział we wszystkich posiłkach, nawet przy gościach. Dzięki temu już w całkiem młodym wieku zetknąłem się z przyjaciółmi ojca.

Pierwszym, którego dokładnie pamiętam, był John Galsworthy. Używał w owym czasie monokla, który nosił bez żadnej dewizki czy tasiemki i po zdjęciu przechowywał w kieszeni od kamizelki. Miał zwyczaj zabawiać mnie w następujący sposób: osadzał mocno szkiełko, następnie wypuszczał je przez podniesienie brwi, łapał dopiero na poziomie pasa i umieszczał z powrotem w kieszonce. Sztuczka ta sprawiała mi wielką przyjemność. Jeszcze bardziej jednak spodobało mi się, gdy pewnego razu nasza młoda służąca weszła do pokoju akurat w najbardziej emocjonującym momencie, krzyknęła z przestrachem i rzuciła się na ratunek spadającego monokla, trykając w rezultacie mocno głową w brzuch Galsworthy'ego. Wziął to za dobry kawał i ku mojej uldze nie przerwał mimo wypadku zabawy.

Ojciec mój także używał monokla, ale jego monokl był mocno przytwierdzony na czarnym, jedwabnym sznureczku. W późniejszych latach zwyczaj ten był przez niektóre osoby uważany za przejaw sztuczności w zachowaniu. Nic podobnego, był po prostu krótkowidzem, a nie znosił okularów; posiadał co prawda *pince-nez*, ale rzadko zeń korzystał, mając zawsze wielkie kłopoty ze skłonieniem go do spokojnego trzymania się na nosie.

Zakładał jednak binokle podczas gry w bilard na miniaturowym stole,

* Co to był za pożar, wyjaśnia list Conrada do Galsworthy'ego z 25 czerwca 1902 r. (autor wspomnień miał wówczas cztery i pół roku):

„Najdroższy Jacku!

Wyobraź sobie, że na stole, na którym leżał rękopis *U kresu sił* (prawie gotowy), wybuchła lampa i całość została zniszczona! Stało się to w poniedziałek wieczorem. We wtorek w południe dostałem pomyślną wiadomość od *„Blackwood's Magazine"* na temat opowiadania. Jeśli zdołam odtworzyć 4.000 słów do drugiego lipca — sytuacja będzie uratowana, przynajmniej dla *„Magazynu"*. Cóż to jednak za wywrócenie planów! *Enfin!"*

Pierwsza część *U kresu sił* ukazała się w miesięczniku *„Blackwood's Magazine"* w numerze lipcowym, następne w numerach kolejnych do grudnia. *(Przyp. tłum.)*

który — zwykle trzymany pod ścianą — dostawiano do stołu jadalnego, ilekroć ojciec miał ochotę pozwolić sobie na partyjkę. Spędziliśmy przy tym stole wiele przyjemnych godzin, a Hugh Walpole nieodmiennie towarzyszył nam podczas swych częstych wizyt. Podejrzewałem zawsze Hugha, że dzielił ze mną potajemnie dodatkową rozrywkę, jakiej dostarczało obserwowanie wysiłków ojca, zmierzających do szybkiego podniesienia zgubionego podczas pchnięcia *pince-nez*, zanim zostanie „przejechane" przez którąś z kul.

Hugh Walpole i Perceval Gibbon byli to dwaj bliscy przyjaciele, jak mi się zdaje, w pełni uczestniczący w serdecznej wspólnocie, jaka wytworzyła się w owym czasie między mną a ojcem.

Przypominam sobie pewien wybryk, w którym pierwszy z nich brał czynny udział. Zdarzyło się to u schyłku chłodnego zimowego dnia. Znudziliśmy się już bilardem i stół powędrował pod ścianę, na zwykłe miejsce odpoczynku. Ojciec, skręciwszy lampę parafinową wiszącą nad stołem, zapalił świece (wolał ich światło, o ile nie graliśmy) i przez parę chwil wędrował niespokojnie dokoła pokoju, aż wpadł na koncept istotnie wyśmienity. Wszystkie lichtarze ustawił na stole w jednym rzędzie, a mnie posłał na poszukiwanie dalszych, które zostały dołączone. Następnie kazał mi przynieść wiatrówkę i we trójkę mile spędziliśmy całą godzinę, starając się jednym strzałem zdmuchiwać jak najwięcej świec. O ile pamiętam, ostatecznym zwycięzcą został Hugh — i to nieco udobruchało moją matkę, gdy następnego dnia zrzędziła na temat zakapania świecami politurowanego stołu. Bardzo lubiła Hugha.

Perceval Gibbon, przeze mnie nazywany wujkiem Reggie, był także jej wielkim faworytem — choć jego zwyczaj zabierania mnie na przejażdżki wysoce niebezpiecznym motocyklem wywoływał pewien opór ze strony moich rodziców, zwłaszcza od czasu, gdy wpakował siebie i swego młodego pasażera na jakąś groblę w bagnach Romney, którą zapewne wziął w świetle księżyca za przedłużenie szosy.

Na ekranie pamięci pojawiają się inne znane osoby, na przykład H. G. Wells podczas pierwszej wizyty w porze obiadowej. Matka, która zawsze osobiście borykała się ze wszystkimi sprawami kulinarnymi, tym razem przygotowała posiłek ze szczególną pieczołowitością. Wells zaczął od spóźnienia się o pół godziny. Już to samo wystarczyło, aby zirytować ojca i zburzyć tok przygotowań matki. Okazało się to drobiazgiem w chwili, gdy Wells, zająwszy miejsce przy stole, zażądał na obiad po prostu szklanki mleka, którą uzupełnił dwoma aspirynami, wyjętymi z kieszonki w kamizelce. Jeśli dobrze pamiętam — opanowanie mojej matki było godne podziwu, ale ojciec, osadziwszy mocno monokl na miejscu, obdarzył gościa jadowitym spojrzeniem.

Do tego samego okresu należy Norman Douglas. Często towarzyszył mu syn, Robert. Był mniej więcej w moim wieku, a tak rzadko miewałem towarzystwo rówieśników, że pewnie dlatego trudno mi sobie wyraźniej przypomnieć Douglasa seniora.

Muszę z żalem wyznać, że pierwsze odwiedziny Rudyarda Kiplinga również zatarły mi się w pamięci. Podejrzewam, że w tym wypadku człowiek został całkowicie przesłonięty przez wehikuł, w którym przybył. Już w owej wczesnej epoce mego życia miałem maniackie upodobanie do wszelkich mechanizmów. Samochód Kiplinga (typu Lancaster), z motorem ukrytym gdzieś pod

siedzeniami, z rodzajem skórzanego fartucha jako jedyną osłoną dla pasażerów z przodu, prowadzony w dodatku przy pomocy nie kierownicy, lecz rudla — pochłonął moją uwagę bez reszty.

O wiele wyraźniej zarysowuje mi się obraz Forda Madoxa Hueffera: współpracował z ojcem nad dwiema książkami i przez czas pewien był naszym bliskim sąsiadem, toteż widywałem go często. Najlepiej przypominam sobie Forda w chwili narodzin *„English Review"* — ostatnie bóle porodowe miały miejsce właśnie w naszym domu. Dla sobie tylko wiadomych powodów Ford spędził większą część nocy robiąc korektę na schodach, gdy ojciec zajęty był tym samym w swojej pracowni. Obaj porzucali od czasu do czasu swoje mateczniki, aby odwiedzić jeden drugiego w celu wszczęcia dyskusji czy zasięgnięcia porady, podczas gdy matka krążyła nieustannie ze szklankami herbaty z cytryną i z cukierniczką.

Nikomu jakoś nie przyszło do głowy, aby posłać mnie spać, mogłem więc dowoli nacieszyć się widokiem tych czynności. Szczególnie podziwiałem nieco sprzeczne polecenia, jakie Ford wydawał memu psu, wypowiadane przez zęby znużonym głosem, ilekroć zwierzak wpadł mu pod nogi podczas któregoś z rzędu wypadu w poszukiwaniu ojca: „Idź precz!", „Leżeć!", „Do diabła!".

Niestety, w późniejszych latach między Fordem a ojcem powstały gwałtowne nieporozumienia i widywaliśmy go znacznie rzadziej. Z wdzięcznością jednak wspominam jego starania, aby mnie odszukać i spotkać, gdy obaj służyliśmy w wojsku podczas I wojny światowej.

W przerwach między jednymi a drugimi odwiedzinami przyjaciół zdarzały się, rzecz jasna, wizyty odmiennej natury. Zwyczaj „bywania" u sąsiadów był w owych czasach traktowany bardzo poważnie i matka moja, choć częściowo obezwładniona na skutek nieszczęśliwego wypadku, czuła się od czasu do czasu zmuszona zastosować do panującego rytuału. Rewizyty były nieuniknionym skutkiem, na wielkie utrapienie ojca, który zwykle szukał schronienia w swoim gabinecie. Jednakże był z natury gościnny i od czasu do czasu odczuwał konieczność pokazania się gościom. Maniery miał nienaganne, ale nieraz, gdy był szczególnie zmęczony pracą przy biurku, zachowanie odwiedzających stawało się dlań nie do zniesienia. Pewnego razu porzucił robotę i dołączył do towarzystwa właśnie podczas najścia dwu szczególnie nudnych i głupich dam. Jedna z nich, pochłonięta wypowiadaniem wyjątkowo banalnych i nieciekawych uwag, zdjęła swoje długie rękawiczki i trzymając je w jednej ręce przesuwała bezustannie między palcami drugiej. Przez pewien czas ojciec siedział spokojnie, uśmiechając się i słuchając z widocznym zadowoleniem, po czym podniósł się raptownie, wyrwał rękawiczki zdumionej właścicielce i cisnął do szuflady, zatrzaskując ją z całej siły. Następnie z powrotem usiadł, odzyskując uśmiech i przywracając twarzy wyraz uprzejmego zainteresowania.

Innym razem wywołał pewną konsternację zupełnie bez własnej winy. Wymiana uprzejmości towarzyskich odbywała się wówczas w ogrodzie. Ojciec zjawił się, by wespół z innymi wziąć udział w obrzędzie, ubrany w białe, flanelowe spodnie niezwykłych rozmiarów — nazywał je żartobliwie swoją rozdwojoną spódnicą. Przywitawszy się najuprzejmiej z gośćmi zamierzał

właśnie usiąść, gdy w nogawkę wtargnęła mu osa i ucięła dotkliwie. Wyskakując gwałtownie w powietrze i krzycząc: „O rany! Do diabła! Dajcie cebulę! Dajcie apteczkę!", znikł szybko we wnętrzu domu.

Zainteresowanie ojca motoryzacją zaczęło się już w roku 1904, ale dopiero jakieś sześć lat później stał się posiadaczem samochodu. Sądzę, że entuzjazm dla nowego wówczas środka transportu przejął od braci Dawsonów: Ernesta i Arnolda Josepha. Obaj byli blisko zaprzyjaźnieni z ojcem i gdy raz przybyli do nas w odwiedziny świeżo zakupionym „powozem bez koni", podniecenie ojca było większe nawet od mojego. Pojazd znany był jako Trzykółka. Część przednia zaopatrzona była w dwa koła, między którymi umocowano coś w rodzaju plecionego fotela, zapewniającego wątpliwej jakości wygodę jednemu pasażerowi. Tył machiny posiadał jedno tylko koło i przypominał motocykl. Kierowało się owym pojazdem tak samo, jak dziś kieruje się tak zwaną rikszą. Wobec tego kierowca ze swego miejsca z tyłu musiał „ustawiać" stosownie do potrzeby bezradnego pasażera. Kierowcą był Arnold, a wielki i poważny Ernest potrafił jakimś cudem wcisnąć swą masę w miejsce dla pasażera. Wydawało mi się, że takie rozmieszczenie uniemożliwia o wiele mniejszemu Arnoldowi zobaczenie czegokolwiek przed sobą. Przypuszczenie okazało się słuszne, gdy wkrótce po starcie Arnoldowi nie udało się pokonać — albo, co bardziej prawdopodobne, zauważyć — zakrętu drogi i przepchnął nieszczęsnego brata przez żywopłot.

Wiadomość o tym wypadku nie przytłumiła bynajmniej entuzjazmu ojca. Po kilku dniach udało mu się wypożyczyć samochód z pobliskiego miasta i ruszyliśmy na pierwszą z wielu radosnych i emocjonujących eskapad. Wypożyczony pojazd był również nieco niezwykły w porównaniu z dziś używanymi typami. Mieścił cztery osoby na dwu ustawionych naprzeciw siebie siedzeniach. Większa część przestrzeni między nimi zajęta była przez coś w rodzaju wieży Eiffla w miniaturze, najeżonej gałkami i dźwigniami i uwieńczonej kołem kierowniczym. Jedną z licznych osobliwości samochodu był brak tylnego biegu. Powodowało to niemałe kłopoty, na przykład kiedy — a zdarzało się to często — skręciliśmy w złą stronę i stawaliśmy przed niegościnnie zamkniętą bramą jakiejś farmy. W takich wypadkach wszyscy musieli wysiadać i pomagać przy przepychaniu samochodu. Odmawiał on także uparcie wspinania się bez pomocy na jakąkolwiek pochyłość bardziej stromą od zwykłego mostku przy przejeździe kolejowym. Ojciec musiał wyskakiwać wraz z szoferem i pchać biegiem z całej siły. Łatwo zrozumieć moją uciechę, gdy widziałem, jak w ostatniej chwili wskakiwali z powrotem na swoje miejsca, skoro pojazd odzyskiwał szybkość na szczycie wzniesienia.

Powinienem chyba dodać, że strój, wybrany przez ojca na wyprawy automobilowe, składał się z szarego melonika, o którym twierdził, że trzyma się głowy lepiej niż czapka, luźnego okrycia, zwanego hawelokiem — na poły płaszcza, na poły peleryny — oraz oczywiście monokla. Fakt, że był to najmniej stosowny strój do wskakiwania i wyskakiwania z jadącego wehikułu, walnie przyczyniał się do wzmożenia emocji.

Mniej więcej w owym czasie sprawiłem rodzicom wiele zgryzoty, nabawiając się kolejno całej serii poważnych chorób. Osiągnęła ona szczyt w kombinacji febry reumatycznej, kokluszu i zapalenia opłucnej, na którą udało

mi się zapaść podczas wakacji w Genewie. Wówczas, jak zresztą i zawsze, ojciec pielęgnował mnie z całym poświęceniem. Ustawiał zabawki dokoła mego łóżka i bawił się nimi dla rozerwania mnie. Kiedy indziej znowu godzinami czytał mi na głos. *Heroje* Kingsleya, *Ostatni Mohikanin* i powieści Kapitana Marryata były przyjemnym wypełnieniem czasu nie tylko dla chorego, ale — jak myślę — i dla lektora.

Lubił wybierać mi książki do czytania i byłem z tego bardzo zadowolony: po dziś dzień na moich półkach stoją tomy Fenimore'a Coopera, Marryata i W. W. Jacobsa, dedykowane mi we wczesnych latach dziewięćsetnych. I teraz bynajmniej nie są zaniedbywane — dwaj ostatni autorzy nadal dostarczają mi wypoczynkowej lektury.

Po genewskich wyczynach szwajcarski lekarz, który się mną opiekował, orzekł, że prawdopodobnie spędzę resztę życia jako półinwalida. Opinia ta zmartwiła ogromnie moich rodziców. Mimo to ojciec postanowił nie rezygnować z planów dotyczących mego wychowania i przygotował przyjęcie mnie do Szkolnego Kolegium Morskiego na Tamizie — na H. M. S. „Worcester". Ku jego wielkiej radości zachwyciłem się tym projektem i natychmiast postanowiłem, że niczego bardziej nie pragnę niż zostać marynarzem. Moje ambicje spotkał niebawem przykry cios, gdy okazało się, że jestem beznadziejnie krótkowzroczny i muszę nosić okulary. Było to dla nas obu dużym wstrząsem — i ojciec niezwłocznie pospieszył wraz z Percevalem Gibbonem, aby porozmawiać z kapitanem „Worcestera", śp. Sir Davidem Wilson-Barkerem. Zgodzono się ostatecznie, aby zrobić dla mnie wyjątek i abym, mimo swego upośledzenia, został przyjęty jako kadet.

Mniej więcej w owym czasie udało mi się nareszcie pokonać silny lęk, jaki odczuwałem przed Robertem B. Cunninghame-Grahame'm. Nie wiem, czy powodem był tu przytłaczający mnie wzrost i dystyngowany wygląd, ale aż do tej pory byłem w jego obecności zupełnie ogłupiały. Teraz jednak polubiłem go ogromnie i — jak sądzę — z wzajemnością. Don Roberto, jak go zawsze nazywaliśmy, udzielił mi paru wskazówek z zakresu jazdy konnej i szermierki — podstawy pod te umiejętności zostały położone jakiś czas przedtem we francuskiej akademii wojskowej w Montpellier.

Don Roberto był doskonałym jeźdźcem i dobrym strzelcem, zarówno ze sztucera, jak i z rewolweru. Ustawiliśmy w ogrodzie tarczę, a ojciec nieraz dołączał do nas, strzelając do celu.

Twarde życie na statku szkolnym obaliło wkrótce ponurą diagnozę szwajcarskiego lekarza, a moje poprawiające się zdrowie i stale rosnąca znajomość spraw żeglarskich umocniły koleżeńską więź z ojcem. Był już wówczas posiadaczem własnego samochodu i miał zwyczaj wyruszać w długą podróż do Greenhithe, gdzie był przycumowany „Worcester", aby zabierać mnie przy końcu każdego semestru. Jestem przekonany, że przedsiębrał te wyprawy głównie w zamiarze dostarczenia mi przyjemności kierowania samochodem w drodze powrotnej. Oczywiście byłem jeszcze wówczas za młody, aby posiadać prawo jazdy, ale nie wydawał się o to troszczyć.

Pewnego razu, gdy nie mógł przybyć i zabrać mnie ze sobą, odbyłem podróż pociągiem i po zajechaniu na naszą stację daremnie rozglądałem się za samochodem. Wjazd na podwórzec dworcowy znajdował się u stóp pa-

górka. Stałem przy swoim kuferku i czekałem, gdy w pewnej chwili nasz samochód wpadł w bramę na takiej szybkości, że zewnętrzne koła oderwały się przy skręcie od ziemi. Przy kierownicy siedział ojciec w swym zwykłym stroju automobilowym; dostrzegłem wyraźnie błysk w jego monoklu. Przerażenie i gniew z powodu nierozsądnego zachowania się ojca ustąpiły natychmiast miejsca zupełnemu zaskoczeniu, gdy nie próbując nawet zatrzymać się i gnając stale na złamanie karku okrążył dziedziniec stacyjny, machnął do mnie radośnie *en passant* i pomknął w kierunku domu. Zostawiwszy bagaż popędziłem na drogę. Samochód, cofnięty na trawę obok szosy, stał na stoku wzgórza — obok ojciec obojętnie zapalał papierosa. Kiedy bez tchu stanąłem obok niego, przywitał mnie niedbale: „Halo, mój mały, to diablę wzięło górę nade mną i w żaden sposób nie mogłem zarzucić kotwicy. Zobacz, co się tam stało!" Zabierałem się już do wczołgania się pod pojazd, gdy zawołał: „Na Jozafata! Zdejmij najpierw kurtkę, bo się umażesz smarem!" Skoro tylko umocowałem zerwaną linkę hamulcową, wsiedliśmy do wozu i wróciliśmy w milczeniu do domu, już bez żadnych komentarzy na temat wypadku.

Chmury I wojny światowej były już blisko, ale ojciec, poczyniwszy przygotowania do odwiedzin Polski — swego kraju rodzinnego, nie widzianego od lat czterdziestu * — nie dał się odstraszyć „panikarskimi pogłoskami". Wyruszyliśmy w podróż zgodnie z planem — i w rezultacie zostaliśmy na parę miesięcy internowani w Austrii. To jednak — jak powiedział w popularnym zdaniu jeden z kolegów ojca — „już zupełnie inna historia".

Zaraz po powrocie do Anglii wyraziłem pragnienie ochotniczego wstąpienia do wojska. Miałem dopiero szesnaście lat, ale J. C. — jakeśmy go wówczas wszyscy przyjaźnie nazywali — nie próbował mnie odmawiać. Twierdził tylko, że służba, jaką odbyłem na statku szkolnym, upoważnia mnie do starania się o patent oficerski. Pojechaliśmy więc do Londynu, do Ministerstwa Wojny. Uzyskaliśmy tam obietnicę, że patent przyznany mi będzie w niedługim czasie. Aby uczcić to wydarzenie, udaliśmy się do Café Royal, gdzie solennie opiliśmy moje zdrowie piwem Lagera. Ojciec wybrał ten napój jako najodpowiedniejszy dla mego wieku.

Po dwóch tygodniach byłem już w mundurze. Przeszkolenie — dziś może się to wydać niezwykłe — trwało dokładnie cztery tygodnie. Następnie zostałem przydzielony do udającej się na front jednostki — co wywołało u ojca objawy niepokoju, ale także, jak podejrzewam, skrytą dumę. Napisał do mnie z żądaniem, abym postarał się uzyskać przed wyjazdem urlop na dwie doby. Przedstawiłem swoją prośbę dowodzącemu oficerowi. Nie cieszyłem się jego sympatią, a to z powodu niedawnych wykroczeń przeciw dyscyplinie, i w rezultacie zamiast urlopu wyznaczył mi z miejsca dodatkową robotę. Na szczęście jednak wymagała ona udania się do Woolwich w celu konwojowania transportu zaopatrzeniowego. Dla mnie i towarzyszącego mi oficera przydzielony został samochód. Wykorzystując kilkugodzinne starszeństwo w stażu służbowym (choć byłem o parę lat młodszy) natychmiast po przybyciu do Woolwich zdałem odpowiedzialność za ekspedycję memu

* Conrad wyjechał wprawdzie z Polski na stałe w roku 1874, ale odwiedzał później kraj rodzinny jeszcze dwukrotnie, w latach 1890 i 1893. *(Przyp. tłum.)*.

koledze i zabrawszy samochód popędziłem do odległego tylko o czterdzieści mil domu.

Przyjechałem na miejsce bardzo wcześnie rano i zastukałem do okna pokoju ojca, gdzie paliło się jeszcze światło. Przyjął moją niespodzianą wizytę zupełnie spokojnie, ale gdy spytał o wyjaśnienie i dowiedział się prawdy, wcisnął monokl w oko i zmierzył mnie najwścieklejszym spojrzeniem, jakie pamiętam. Następnie, klepnąwszy mnie w plecy, powiedział: „Idź na górę do matki na pięć minut, a potem wróć tu do mnie. Za pół godziny ma cię już nie być". Nie dodał nic więcej na temat okoliczności mego przybycia.

Kiedy zszedłem z powrotem, powiedział szybko: „Słuchaj, chłopcze, jeżeli dasz się gdzie łupnąć w głowę, chciałbym przynajmniej wiedzieć, gdzie cię pochowali". Następnie objaśnił mi wymyślony przez siebie szyfr, przy pomocy którego będę mógł dawać mu znać, w jakiej części frontu się znajduję, nie wpadając pod nożyce cenzora. Parę lat przedtem nauczył mnie grać w szachy i teraz wręczył mi kieszonkowy komplet, zapowiadając, że będziemy rozgrywać partie korespondencyjnie. Pewne ruchy, nie mające związku z toczoną partią, miały — użyte przeze mnie — oznaczać określone kwadraty na mapie wojennej ojca. Dokończywszy wyjaśnień odprowadził mnie do samochodu, potrząsnął silnie rękę i powiedział: „Jedź już, chłopcze — życzę ci szczęścia".

Dopiero dwa lata później przybyłem do domu na urlop, ale przez cały czas ojciec wiedział, w przybliżeniu przynajmniej, na jakim odcinku frontu jestem. Podczas wojny właśnie napisał *Smugę cienia,* z dedykacją: „Borysowi i wszystkim innym, którzy jak on przeszli smugę cienia swojej generacji w zaraniu młodości — utwór ten z miłością poświęcam".

Pisał do mnie, wyjaśniając swoje przekonanie, że rozumiem powody, dla których dodał „i wszystkim innym" w dedykacji, która pierwotnie miała być przeznaczona tylko dla mnie. W tym samym liście dawał wyraz oburzeniu na osoby, które, źle zrozumiawszy znaczenie inskrypcji, przysłały mu kondolencje z powodu straty syna.

Wierzył mocno w treść dedykacji i kiedy wyszedłem nareszcie ze szpitala po kontuzji, w czas jakiś po zawarciu pokoju, traktował mnie już jako człowieka dojrzałego, choć w istocie nie miałem jeszcze dwudziestu jeden lat.

Nie zdawał sobie zupełnie sprawy, że „linii cienia" między młodością a wiekiem męskim nie przeszedłem bynajmniej w sposób naturalny. Wręcz przeciwnie — podobnie jak wielu moich rówieśników zostałem przez nią gwałtownie przepędzony koniecznościami wojny światowej. Zagubiliśmy po drodze zmysł odpowiedzialności i wiele cech charakteru, które powinny się były w nas wówczas rozwinąć.

Ojciec pozwolił mi samodzielnie podejmować decyzje co do mojej przyszłości i ku mojemu wstydowi wiele z nich było głupich i skrajnie nieodpowiedzialnych. W ostatnich latach jego życia musiałem być dlań przyczyną wielu przykrości i niepokojów. Skutkiem tego na miejscu dawnego serdecznego koleżeństwa wyrosła między nami bariera powściągliwości. Nigdy jednak w sprawach mego postępowania nie wykraczał poza bardzo łagodne upomnienia.

Tuż przed jego śmiercią przybyłem właśnie spędzić *week-end* z rodzicami.

Chociaż już od kilku dni czuł się niedobrze, położył się do łóżka na krótko przed moim przyjazdem, wczesnym wieczorem, i nalegał, abym zaraz przyszedł na górę do jego pokoju, nie dając mi nawet czasu na zdjęcie wierzchniego okrycia.

Leżał podparty poduszkami, z nieodłącznym papierosem w palcach, i powitał mnie z dawnym, serdecznym ciepłem, którego już dawno nie było między nami. Prosił, abym szybko zjadł kolację i przyszedł posiedzieć koło niego.

Rozmawialiśmy długo w noc i odgradzająca nas bariera rozpadła się, przywracając stary, szczęśliwy stosunek. Wierzyłem zawsze, że ojciec miał jakieś przeczucie zbliżającego się końca, kiedyśmy się bowiem wreszcie rozstawali tej nocy, powiedział: „Dobranoc, chłopcze. Wiesz, tym razem jestem n a p r a w d ę chory". Umarł całkiem nagle następnego dnia, wczesnym rankiem.

Jestem mu głęboko wdzięczny za owe ostatnie parę godzin spędzonych razem. Chcę wierzyć, że naprawdę odżył wówczas nasz serdeczny związek. Ojciec jest stale obecny w moich myślach, a jego obraz jest równie wyraźny, jak w chwili śmierci.

Przełożył
Zdzisław Najder

Tekst powyższych wspomnień, zamieszczony częściowo w tygodniku angielskim „*The Courier*", został tłumaczowi udzielony osobiście przez autora.

Zdzisław Najder

TRZY PORY ŻYCIA

I

Ach! taką tylko młodość nazwać piękną,
Która zaburzy pierś jeszcze niezbrojną,
Od której nerwy w człowieku nie zmiękną,
Ale się staną niby harfą strojną,
I bite pieśnią zapału, nie pękną.

Słowacki

29 września 1881 roku Konrad Korzeniowski, drugi oficer, wyruszył z Londynu do Bangkoku na 425-tonowej barce żaglowej „Palestine". Statek był stary i dziurawy, niemal natychmiast po wypłynięciu trzeba było zawijać z powrotem do portu. Załoga odmawiała pracy przy pompach i rzucała służbę. Dopiero po roku załatano barkę i pożeglowano na Wschód. Podróż na Archipelag Sundajski urozmaicona gaszeniem ładunku węgla, trwała sześć miesięcy. 15 marca 1883 roku „Palestine" spłonęła znajdując się na północ od Jawy. Pożar wywołany był przemoczeniem węgla. Załoga uratowała się na łodziach.

*

„Popisem pamięci" nazwał Conrad *Młodość* w przedmowie do tomu, na który złożyły się, obok noweli tytułowej, *Jądro ciemności* i *U kresu sił*. Pokaz jest świetny. Naturalna, lekko kpiąca narracja Marlowa, opowiadającego swe przygody czterem przyjaciołom, prosty i spokojny opis dają w wyniku obraz wyjątkowo wyrazisty i urzekający nastrojem. Nastrój, który pamięć Marlowa przywołuje z odległości lat dwudziestu — z odległości wieku dojrzałego — to romantyczna buńczuczność młodości. Jest w niej zawarty i swoisty estetyzm — estetyzm przygody i egzotyki, nie zważający na niebezpieczeństwa i przeszkody; a także kult ryzyka i kult „dobrej roboty", i chęć działania. Wszystko zamknięte w dewizie „Czyń lub giń" — „*Do or Die*" — dumnie przytwierdzonej do starego pudła „Judei".

Szczęście sprzyja młodemu żeglarzowi. Żywioły wody, powietrza i ognia zastawiają nań zasadzki i poddają próbom — ciężkim, ale nie aż tak, by

musiały go złamać. „Nie miałem przedtem pojęcia, jak dzielnym jestem człowiekiem. Pamiętam zapadnięte twarze, zgnębione postawy moich dwóch ludzi, pamiętam swoją młodość i uczucie, które już nigdy nie wróci — uczucie, że będę trwał wiecznie, że przetrwam morze, ziemię i wszystkich ludzi" ...

Nie jest to jednak tylko „popis pamięci". Marlow patrzy na swą młodość z żalem, trochę zaprawnym goryczą. Jego spojrzenie jest tęskne, ale i zaprawne pozbawionym złudzeń krytycyzmem. Człowiek, który opowiada nam historię „Judei", ma za sobą *Jądro ciemności*. Dobrze wie, że uroki, dawane przez młodość — poczucie niezniszczalnej siły, nie znającej przeszkód sprawności, niezłomnego męstwa — to tylko chwilowy czar. Przyjemnie go wspomnieć, ale niesposób przywrócić mu życia. „Tylko chwila, chwila siły, romantyzmu, porywającej złudy — młodości!... Błysk słońca na obcym wybrzeżu, trochę czasu, aby wspomnieć, aby westchnąć i — żegnajcie! — Noc. — Żegnajcie...!"

Niewiele to ma wspólnego ze starzeniem się: Marlow ma raptem czterdzieści dwa lata w chwili opowiadania. Dystans, jaki powstał w stosunku do młodzieńczych przeżyć, ma źródło głównie we wzroście doświadczenia, w zdobyciu twardej i niemiłej wiedzy o rzeczywistości. Nie odarła wspomnień z powabnego piękna, ale odebrała im wartość absolutnego ideału, ujawniła naiwność i fanfaronadę. Na „Judei" nic się ostatecznie strasznego nie stało: nawet obłąkanie kucharza jest przedstawione w sposób humorystyczny, odbierający grozę wypadkowi. Wszyscy wychodzą cało z katastrofy, najbardziej niebezpieczne przejścia nie pociągają za sobą tragicznych konsekwencji. Nawet opętane zbieranie na płonącym statku wszystkich dających się ocalić przedmiotów „dla akcjonariuszy" uchodzi jakoś wszystkim bezkarnie i dopiero z perspektywy czasu ściąga na siebie gniewną ironię Marlowa. Dobrze wie — teraz — że wszystko mogłoby się potoczyć inaczej, że ani ostentacyjna brawura, ani szaleńczy upór, ani wytrwała praca nie zapewniają powodzenia, są niczym wobec obojętności przyrody, tylko widowiskiem dla ludzi.

Lecz — „twój czar nade mną trwa"; owe chwile, choć pełne złudzeń, okazały się ostatecznie prawdziwą wartością i najcenniejszą częścią przebytej drogi. Pozostało po nich na zawsze uczucie świętego niedosytu, niezatarta świadomość istnienia szczytów, na które wejść już nie można, może i nie należy, ale które już raz się zdobyło, zachłystując się zwycięskim szczęściem. Pozostało widzenie spraw ludzkich w szczególnej, bezlitosnej i zarazem uwznioślającej perspektywie. Późniejsze doświadczenia i cierpka wiedza o świecie nie przyniosły ze sobą nic, co mogłoby zająć w sercu dawnego porucznika „Judei" miejsce wspomnienia, jak na rozpadającej się krypie wyzywał bezkarnie los, jak w pełni sił młodości stawał po raz pierwszy twarzą w twarz ze Wschodem. Nowa świetność przystroiła to, co po twardej szkole następnych lat dwudziestu uznać musiał za romantyczne miraże: świetność jedynej urody życia.

Pięciu panów, pochylonych nad gładkim, mahoniowym stołem, śledzi z pełnym uwielbienia podziwem i bolesną melancholią wizje młodości, rozmyślając o życiu, „które już nas minęło — oczekujących — przeszło niepostrzeżenie w westchnieniu, w błysku — razem z młodością i siłą, i romantyzmem złudzeń".

II

Po przyszłość rodu ludzkiego sięgałem,
Kiedy się cofną granice chaosu
I będzie jedna linia niezmącona,
Budowla jasna jak masztowa stal.

Miłosz

Powodowany chęcią znalezienia dochodowej posady, dyplomowany kapitan brytyjskiej marynarki handlowej, Konrad Korzeniowski, przyjął za protekcją kuzynki, Margarety Poradowskiej, stanowisko dowódcy parowczyka na rzece Kongo, należącego do belgijskiej Spółki Akcyjnej dla Handlu z Górnym Kongo. Przebywał w kolonii belgijskiej od maja do października 1890 r. Obejrzał wiele stacji handlowych, przeszedł pieszo 600 i przepłynął 3500 km. Dowództwa statku ostatecznie mu nie powierzono, nabawił się natomiast ciężkiej choroby.

„Przed Kongo — powiedział później do przyjaciela — byłem tylko zwykłym zwierzęciem."

*

Motyw mroku, ciemności, nocy znaleźliśmy już w *Młodości*. W następnym utworze staje się on motywem tytułowym. Ciemność nie spada już, jak teatralna kurtyna, na scenę opustoszałą, pozbawioną heroicznych czynów młodości — rozpościera się szeroko, sięga z głębi Afryki aż nad ujście Tamizy, od czasów rzymskich do początku stulecia ostatecznego tryumfu cywilizacji, wieku dwudziestego. „Ponury mrok" wita nas na początku opowieści, a kończy się ona przejmującym widokiem otwartego morza, które „było zagrodzone czarną ławą chmur, a spokojny wodny szlak, wiodący do najdalszych krańców ziemi, ciągnął się, mroczny, pod zasępionym niebem, zdając się prowadzić w głąb niezmierzonej ciemności".

Mimo podobnych w zasadzie ram noweli-opowieści Marlowa mamy tu do czynienia z poetyką zupełnie inną niż w wypadku rzeczowej, jednoznacznej narracji *Młodości*. Nastrój, który przenika nowelę, jest ciężki, mroczny, groźny — i nieuchwytny. Nie jest wywoływany i utwierdzany komentarzem — jak w *Młodości*, zawiera się w rozbudowanych, sugestywnych obrazach, bogatym szafowaniu tajemniczością, epatowaniu grozą i niezrozumiałością dziczy, okrucieństwem i hipokryzją białych kolonizatorów. W samych założeniach artystycznych jest *Jądro ciemności* utworem symbolicznym i wieloznacznym. Lilian Feder, autorka ciekawego studium *Zejście Marlowa do piekieł* (w którym wskazuje na pewne zbieżności między *Jądrem* a VI księgą *Eneidy*), słusznie pisze o trzech płaszczyznach akcji noweli: podróży opowiadającego w głąb czarnej Afryki, odkrycia nieprawości politycznych i społecznych, dotarcia przez Marlowa do tajni własnego umysłu.

Najbardziej zdumiewająca jest data powstania *Jądra ciemności*. Stworzenie na przełomie lat 1898/9 tak kapitalnego portretu faszysty, jakim jest Kurtz — doprawdy graniczy z cudem. Ale opowieść Conrada nie jest proroctwem, oparta jest bardzo ściśle na osobistych przeżyciach i wiedzy o tym, co działo się w latach osiemdziesiątych we wnętrzu Kongo, zanim rewelacje

skromnego urzędnika banku w Liverpoolu, Edmunda Morela, nie zahamowały łupieżczej rzezi. Wśród wielkiej ilości utworów, jakie nowsza literatura europejska poświęciła sprawom kolonializmu, od Multatuliego poczynając a na Alanie Patonie kończąc, *Jądro ciemności* zajmuje najświetniejsze miejsce. Nie ma w nim cienia filantropijnego sentymentalizmu — a zarazem trudno coś dodać do bezlitosnej i sprawiedliwej oceny imperializmu kolonialnego. Nie znam obrazu, lepiej oddającego istotę i sens tej polityki niż scena, gdzie francuski okręt wojenny — na którym „przeciętnie po trzech ludzi dziennie umierało na febrę" — strzela do dżungli. „Wśród niezmierzonej pustki ziemi, nieba i wody tkwił ten niepojęty okręt i strzelał w głąb kontynentu. Bum! odzywała się jedna z sześciocalowych armat; drobny płomyk wyskakiwał i znikał, niewielki kłąb białego dymu rozpływał się w powietrzu, drobny pocisk zaskrzeczał słabo — i nic nie następowało. Nic nastąpić nie mogło. Było w tym coś obłąkanego, widok ten przypominał ponurą krotochwilę...".

Jądro ciemności (wywołało w swoim czasie wielkie zgorszenie krytyki) zajmuje się przede wszystkim nie systemem, ale ludźmi, którzy go wcielają w życie. Ponad bandę zwykłych złodziei i zwyrodnialców wyrasta niezwykła i niezapomniana postać Kurtza, jeden z największych, może największy nawet twór Conrada-psychologa.

Kurtz nie przybył do Afryki jako przeciętny poszukiwacz trudnych, lecz obfitych łupów. Wyjeżdżał przekonany, że będzie spełniał zaszczytną i doniosłą misję cywilizacyjną. Snuł wielkie plany, przygotowywał projekty reform i udoskonaleń. Takie informacje zebrał o nim Marlow i nie mamy powodów im nie wierzyć. Zetknięcie się z afrykańską dziczą i „metodami cywilizacyjnymi" kolonizatorów przyniosło zupełną zmianę postawy Kurtza. Okazało się, że „czegoś w nim brakowało, jakiejś drobnej rzeczy, której nie można było odnaleźć pod jego wspaniałą wymową, gdy zaszła nagląca potrzeba".

Obiegowa opinia (oparta na zbyt dosłownie rozumianym zdaniu *Jądra ciemności)* przypisuje wystąpienie przerażających cech w charakterze Kurtza wyłącznie „afrykańskiej dziczy". Wydaje się to grubym uproszczeniem. Nie tłumaczy zniewalającego uroku, jaki rzucił Kurtz na młodego Rosjanina, tułającego się po rozsianych w dżungli wioskach; nie pozwala odgadnąć, w jaki sposób rabuś i masowy morderca potrafił wzbudzić w szlachetnym Marlowie poczucie zagadkowego i nieprzyjemnego pokrewieństwa. Sprawcą nieporozumień jest sam Marlow, który, błądząc po omacku w ciemnościach własnej i Kurtzowej duszy, nie daje jednoznacznego portretu psychologicznego, ale zwierza się słuchaczom z własnych wrażeń, operuje nastrojowymi, symbolicznymi — i wieloznacznymi — obrazami. Nie jest bynajmniej pewien słuszności własnych przypuszczeń, sam je niekiedy podejrzewa o jednostronność.

Dzicz dostarczyła tylko warunków do ujawnienia się wewnętrznej szczeliny w charakterze Kurtza. Opanowała go nie magia dzikości, ale magia władzy. Cechy wodzowskie, cechy autokratycznego przywódcy są w jego charakterze oczywiste. „Z tym człowiekiem się nie rozmawia, jego się słucha" — wykrzykuje młody entuzjasta Kurtza, „syn popa z tambowskiej guberni". Kiedy indziej tenże zapaleniec powiada: „On potrafi być bardzo straszny. Nie można go sądzić jak zwykłego człowieka". Lubił bardzo często używać

słów „mój, moja, moje" — „wszystko należało do niego". „Miał władzę — mówi Marlow — pociągania za sobą pierwotnych dusz." We wstępie do pięknego raportu o błogosławieństwie i potrzebie pracy cywilizacyjnej stworzył nawet na ten temat specjalną teorię, która zaniepokoiła Marlowa: „Zaczynał od dowodzenia, że my, biali, na osiągniętym przez nas szczeblu rozwoju »musimy z natury rzeczy wydawać się im (dzikim) istotami nadnaturalnymi — zbliżamy się do nich z potęgą, jak gdyby bóstwa« — i tak dalej. »Przez prosty wysiłek woli możemy rozwinąć dodatnią działalność o potędze iście nieograniczonej«, itd. itd.". W owym świetnym referacie zabrakło jednak wskazówek praktycznych — poza końcową notatką, dopisaną znacznie później: „Była bardzo prosta i u końca tego wzruszającego wezwania do wszelkich altruistycznych uczuć gorzała, jaśniejąca i przeraźliwa jak błyskawica wśród pogodnego nieba: » Wytępić wszystkie te bestie!«." Ornament z ludzkich głów, ponatykanych na pale wokół siedziby Kurtza, był ilustracją do tego *postscriptum*.

Sięgnięcie po nieograniczoną władzę mogło się Kurtzowi wydać usprawiedliwione — co nie trudno nam zrozumieć. Chęć szybkiego „uporządkowania" świata czy jego części wedle jakichś mniej lub więcej wzniosłych ideałów jest dość częstym zjawiskiem wśród ludzi. Kurtz był opętany ideą podobną zapewne do marzenia, z którego zwierza się bohater Miłoszowskiego *Siegfrieda i Eriki* — ideą cywilizowanego ładu. Gdy poczuł w ręku siłę, idea rozwiała się nagle, pozostały tylko środki, jakimi chciał ją urzeczywistnić. Historia świata dostarcza sporo podobnych przykładów, często niestety na większą skalę. Jeżeli chcemy przy użyciu brutalnej siły i niezależnie od woli ludzi, o których idzie, zmienić jakiś porządek rzeczy — nawet naprawdę wadliwy, łatwo może się okazać, że sami wpadliśmy w niewolę najgorszych objawów tego porządku. Kurtz, który chciał wyplenić dzikość, stał się bóstwem dziczy, rodzajem arcyludożercy, wiodącego uwielbiające go plemiona do walki przeciw innym. A przecież jego pierwsze pobudki były czyste i wzniosłe! Genialność charakterystyki tej postaci polega właśnie na uwydatnieniu przerażającej sprzeczności między punktami wyjścia i dojścia, które znajdują się tuż obok siebie, na terenie tej samej psychiki.

To sąsiadowanie ze sobą altruizmu i pogardy dla człowieka, szlachetnych intencji i podłych czynów, połączenie wybitnych talentów (Kurtz jest uzdolnionym muzykiem, malarzem, poetą, mówcą i politykiem) ze zbrodniczym obłąkaniem — wprawia w przerażenie Marlowa, człowieka bynajmniej nieskłonnego do histerii. Zawodzą go tutaj ostre kryteria oceny, jakie zwykł stosować do innych ludzi. Czuje wstręt, odrazę i wściekłość — a zarazem dziwne, niepokojące pokrewieństwo z Kurtzem. Urzeczenie tą postacią wiąże się ściśle z obudzonym w umyśle Marlowa zrozumieniem i na wpół świadomą sympatią dla dzikich. Są okrutni, niezrozumiali, wstrętni — ale jednocześnie naturalni, bezpośredni, nieskażeni. Tworzą uderzający kontrast z bandą europejskich „pielgrzymów", kolonialnych łupieżców i oszustów.

W Marlowie załamuje się naiwna ufność, że do oceny postępowania ludzkiego zawsze wystarczą te proste, zrozumiałe, bezwzględne zasady, jakie stosować można w służbie na morzu. Busola, którą się kierował, okazała się niepewna — bo biegun magnetyczny był ruchomy.

III

> Nie ma pokoju ani spoczynku w rozwoju interesów materialnych. Mają one swoje własne prawo i własną sprawiedliwość. Ale jest ona nieludzka i pozbawiona skrupułów...
>
> *Conrad*

Zdarzenia przedstawione w opowieści *U kresu sił* nie są odbiciem żadnych konkretnych wypadków z życia Conrada, jeśli pominąć fakt, że cierpiał przez czas pewien na chwilowe utraty wzroku, spowodowane ciężkim uderzeniem kręgosłupa. Także fabuła *Nostroma* nie jest wynikiem jakichkolwiek wyodrębnionych doświadczeń. W obu wypadkach terenem zbierania materiału był — cały świat, całe dotychczasowe życie.

*

U kresu sił napisane zostało jako „normalne" opowiadanie odautorskie, bez narratora-pośrednika. Nadaje to utworowi, w zestawieniu zwłaszcza z dwoma poprzedzającymi, walor obiektywnego odbicia zdarzeń. Autor przemawia wprost do czytelnika; warto zauważyć, że tę samą konwencję zastosował Conrad w *Nostromo* i *Wspólniku*, gdzie osią tematyczną są także „interesy materialne". Nie mamy tu nigdy wątpliwości, czy jakieś przedstawienie faktów jest złudzeniem Marlowa, czy „autentycznym" obrazem rzeczy.

Motyw ciemności występuje także w *U kresu sił*, tym razem w postaci postępującej ślepoty kapitana parowca „Sofala", Whalleya. Whalley to stary żeglarz, wsławiony licznymi wyczynami na wodach Archipelagu Sundajskiego. Jest wdowcem, ma ukochaną córkę, która dość nieszczęśliwie wyszła za mąż i musi z trudem utrzymywać dzieci i chorego męża. Kapitan pomaga córce, ale traci wszystkie oszczędności w krachu bankowym. Sprzedaje swoją ukochaną barkę „Piękne dziewczę" i przystępuje do spółki w eksploatacji „Sofali". Ma nią dowodzić, przez trzy lata otrzymywać pensję — a później odebrać z powrotem pieniądze. I wówczas następuje tragedia: Whalley zaczyna tracić wzrok. Ukrywa to starannie, by nie zaprzepaścić pieniędzy. Kieruje statkiem przy pomocy wytrawnego sternika i pamięci. Wspólnik nie ma ochoty oddawać pieniędzy, wolałby stracić stary, nieopłacalny statek i otrzymać wysokie ubezpieczenie. Tuż przed upływem trzyletniego okresu dowiaduje się prawdy o kapitanie i wpędza „Sofalę" w katastrofę. Whalley popełnia samobójstwo: aby nie ujawnić swego stanu i ocalić pieniądze dla córki.

Kapitan Whalley wierzył, że życie nie może go bardzo skrzywdzić. On sam był zawsze uczciwy i szczery. „Wierzył Panu z coraz większą nieustraszonością, Panu, który zna jego myśli, jego ludzkie uczucia, motywy jego postępowania. Jego Stwórca wie, na co potrzebne mu jest zdrowie — i jak bardzo go pragnie..." Ślepa ufność w opiekę tajemniczej opatrzności zawiodła go. Życie okazało się dalekie od podlegania zasadom uczciwej gry. Ale to, co spowodowało katastrofę kapitana, nie było bynajmniej tajemnicze ani pozaziemskie. Nieprzenikniony i podstępny los daje się łatwo ściągnąć na ziemię i zidentyfikować: jest synonimem „świata interesów materialnych".

Prawda, wiele wątków musimy tu sami przemyśleć do końca. W *U kresu*

ił, które nie osiąga tych szczytów artyzmu, co *Jądro ciemności* i *Młodość*, występuje dysproporcja między doniosłością ostatecznych wniosków, jakie daje się podsuwać autor, a zawiłymi i niepewnymi ścieżkami, jakie do tych wniosków prowadzą. Los kapitana Whalleya ma mieć w sobie coś koniecznego, walor symbolu, znaczenie jakiejś prawdy ogólnej — ale ta konieczność, konieczność ulegania sile i przemocy „interesów materialnych", jest raczej wyczuwalna umysłowo niż przekazana artystycznie. Dopiero w wydanej dwa lata później wielkiej powieści *Nostromo* rozdźwięk między propozycjami myślowymi i kształtem artystycznym zostaje zlikwidowany, zamieniony na idealne współbrzmienie.

Historia kapitana Whalleya jest oglądana nie tylko pod kątem znaczenia ogólnego, ale także z perspektywy osobistej i rodzinnej. Najbardziej przejmującym fragmentem utworu jest zakończenie, rozmyślania córki kapitana o odebraniu wiadomości o jego śmierci: „Boże mój, czyż to możliwe? Cios został złagodzony przez wielkie przestrzenie, przez lata nieobecności. Bywały nie, kiedy wcale o nim nie myślała, bo nie miała czasu. A przecież kochała go, czuła, że go jednak kochała". A więc cień zapomnienia przesłonić może nawet najwyższe poświęcenie, największą miłość. Whalley ofiarował córce to, co miał najcenniejszego: swoją uczciwość, swój honor. Czy nie było próżno? Czy nie jedyną zdobyczą tej ofiary były pieniądze — te same pieniądze, które spowodowały śmierć kapitana?

Do różnych rodzajów ciemności, z jakimi stykaliśmy się na obszarze tomu, dochodzi jeszcze jeden: ciemność daremnej ofiary i zapomnienia.

IV

> ... składowe części tomu *Młodość* przedstawiają trzy pory życia człowieka...
>
> *Conrad* w liście do Doubledaya

W trzech opowieściach ukazał nam Conrad trzy pory życia i trzy światy. Świat młodzieńczy, którego istotę tworzy czarowny i prosty obraz, zmysłowe i poetyczne uczulenie na uroki życia, junacka wiara w siłę ramion i moc charakteru. Męski świat wtajemniczenia w ciemność i ohydę, rozwiania złudzeń — przede wszystkim złudzeń co do samego siebie — załamania się naiwnej filozofii życia. I świat starości, która zmuszona jest wyrzec się już nie tylko wiary w moralną strukturę świata — ale nawet honoru, skazana na zgryzotę i zapomnienie.

Możemy się domyślać, dlaczego we wstępie do tomu Conrad odżegnywał się od uznawania tych opowieści za „związane jednością artystycznego celu". Są to bowiem trzy obrazy, ale nie powiązane logicznym ciągiem, nie układające się w myślową całość. Wnioski, jakie możemy wysnuć z *U kresu sił*, nie są ostatecznymi wnioskami Conradowskiego poglądu na świat. Kazałby nam to nie wrócić raczej do *Młodości*. Bo chociaż umiał z najwyższą sugestywnością oddawać beznadziejność i rozpacz ludzkiego życia — to jednak zawsze daleki był od jałowego pesymizmu.

Zdzisław Najder

Jerzy Kwiatkowski

O POEZJI CZESŁAWA MIŁOSZA

„POEMAT O CZASIE ZASTYGŁYM"

1

Czyż na to jestem stworzony,
By zostać płaczką żałobną?
Ja chcę opiewać festyny,
Radosne gaje, do których
Wprowadzał mnie Szekspir. Zostawcie
Poetom chwilę radości,
Bo zginie wasz świat —[1]

pisał Czesław Miłosz w roku ukończenia drugiej wojny światowej. W roku jej wybuchu wygłosił prelekcję zatytułowaną *Radość a Poezja.*[2] Przewodnią myślą odczytu było równanie przeprowadzone między tymi dwoma pojęciami.

Konstanty Troczyński swoją recenzję *Trzech zim* zatytułował: *Pesymizm integralny.*[3] Pisał w niej między innymi: „(...) skłonny jestem (...) przypuszczać, że u Miłosza mamy fenomen irracjonalnego pesymizmu integralnego. Pesymizmu bez końca i bez początku, pesymizmu absurdalnego".

Pomiędzy tęsknotą do Arkadii a „rolą płaczki żałobnej" jest miejsce poezji Czesława Miłosza. Troczyński nie docenił politycznej genezy pesymizmu tej poezji. Nie odbiegł przecież daleko od prawdy. Dotychczasowe dzieje twórczości Miłosza wyraźnie wskazują na to, że poeta ten nie jest zdolny do „opiewania festynów". Nie zmienia to jednak jego oblicza. Miłosz wierzy, że mógłby być lirykiem radości. Wierzy i świadomie z tej postawy rezygnuje. U źródeł jego twórczości leży — tragizm.

Tragizm — nie tylko ten. Z owym wewnętrznym konfliktem współgra konflikt drugi: odwieczny dylemat poezji społecznej i poezji czystej, społeczeństwa i jednostki, obowiązku wobec ludzi i obowiązku wobec sztuki. Dylemat, który w twórczości Miłosza zarysował się ze szczególną wyrazi-

---

1 *W Warszawie*, 1945 *(Ocalenie)*.

2 Zob. sprawozdanie z odczytu: Jerzy Koller — *Radość a poezja*. *„Dziennik Poznański"*, 1939, nr 96.

3 *„Dziennik Poznański"*, 1937, nr 173.

stością — prowadząc go zarówno do przeczenia sztuce, jak — niemal — do pogardy dla człowieka.

Pisarz tragiczny — to pisarz tragizmu swego świadomy, podejmujący jego ciężar. W postawie tragicznej jest zawsze coś z heroizmu. Poezja Miłosza warunek ten spełnia w sposób — nawet w literaturze polskiej — wyjątkowy. Jej katastrofizm nie ma nic wspólnego z przerażeniem. Oto atmosfera *Poematu o czasie zastygłym:*

Kołysane, układane w rękach
Surmy do góry grają.
Nas spokojnych i męskich, i twardych
Żałobnie i prosto witają.[1]

Począwszy niemal od pierwszych swych utworów Miłosz wprowadza do polskiej poezji tonację antycznej tragedii — jakże współbrzmiącą z czasami, w których przychodzi mu tworzyć. Nie bez powodu André Malraux pisał w przedmowie do *Czasów pogardy:* „Świat takiego utworu, jak ten, świat tragedii, to zawsze świat antyczny (...)". Nie bez powodu — po latach — pisał sam Miłosz:

I żaden grecki antyczny bohater
Do bitwy nie szedł tak zbyty nadziei,
Z wyobrażeniem swojej białej czaszki
Kopniętej butem obcego przechodnia.[2]

Pisał zaś w ten sposób o czasach, których moralno-heroiczną atmosferę antycypowały jego wiersze; o poetach, którzy byli jego uczniami; o Krzysztofie Baczyńskim.

Jest w poezji Miłosza duch Conrada, pisarza, który tak wiele zajmie miejsca w *Traktacie poetyckim,* jest coś ze słów jednego z bohaterów *Nocnego lotu:* „Postępujemy zawsze tak, jak gdyby istniało coś, co jest więcej warte niż życie ludzkie. Ale co?" Heroizm dla heroizmu, heroizm integralny — jedna z postaw człowieka XX wieku, któremu podano do rozstrzygnięcia dylematy nierozwiązywalne — leży u źródeł poezji Miłosza. Postawa silniejsza od poety, który w pierwszym okresie swej twórczości znalazł się w pobliżu rozwiązań pozytywnych, w pobliżu postawy przezwyciężenia katastrofizmu na drodze wiary w pewne doktryny ekonomiczno-polityczne, przezwyciężenia tragizmu dzięki poezji utylitarnej. Jest to okres, w którym w dyskusji: sztuka—społeczeństwo głos ma to ostatnie.

Tym większą uwagę należy poświęcić środowisku, które oddziałało zarówno na wysoką atmosferę moralną wierszy Miłosza, jak na pełną społecznej pasji ascezę jego pierwszego tomu i jego pierwszych teoretycznych wypowiedzi.

---

1 *Ojczyzna (Poemat o czasie zastygłym,* Wilno 1933). Wszystkie wiersze Miłosza tu cytowane, a pozbawione osobnej informacji bibliograficznej — pochodzą z tego tomu.

2 *Traktat poetycki,* Paryż, 1957, str. 26.

„Od czasów Mickiewicza i Zana nie tylko miasto Wilno, lecz cała Polska na przestrzeni wieku nie miała takiej kuźni młodzieżowej, jak zespół Dembińskiego. Promienne postacie Petrusewicza, obu sióstr Dziewickich, Żeromskiej, Borysewicza, Sztachelskiego, Bujnickiego, Miłosza niewątpliwie można by znaleźć na innych uczelniach o każdym czasie, choć zawsze i wszędzie należałyby do rzadkości. Lecz ich łączność spólna, ich poryw zbiorowy rośnięcia razem, a spólnota ich rostu, to już obraz najrzadszy w polskim osobniactwie, to już dzieło artysty — pisze w entuzjastycznym *Słowie o Dembińskim* Jerzy Kornacki. — Zbiorowość rostu zrodziła potrzebę własnego zbiorowego głośnika na zewnątrz, a więc najpierw kolumny literackiej »*Żagary*«"... [1]

Ojczyzna, wiersz, z którego fragment zacytowano powyżej, pochodzi z pierwszego numeru tej kolumny, a właściwie pisma. [2]

W numerze tym młode „idące Wilno" przedstawiało się niewinnie: „Nie tworzymy grupy, szkoły, kierunku. Łączy nas wspólny wysiłek raczej niż jego charakter. Fakt, że piszemy czy malujemy, a nie — że piszemy i malujemy tak lub inaczej". Ów nic nie znaczący manifest szybko jednak okazał się manifestem bez znaczenia. Żagaryści — w pierwszych dwu numerach pisma przemawiający językiem literatury sejsmograficznej — już w numerze trzecim (z września 1931) zaczynają sądzić współczesność — wprost, przybierają postawę polityczną, warunkującą z kolei ich poglądy na sztukę, którym niebawem dadzą wyraz sprecyzowany i konsekwentny.

Jako ideolog pisma występuje Henryk Dembiński. Jest to okres, w którym pozostaje on pod wpływem nadzwyczaj silnej indywidualności księdza Meysztowicza, wyznawcy katolicyzmu społecznego i etatyzmu, propagatora ustroju opartego na pracowniczych związkach i zrzeszeniach. W swych teoretycz-

[1] Jerzy Kornacki: *Słowo o Dembińskim,* str. 35—36. (W książce Heleny Boguszewskiej i Jerzego Kornackiego: *Ludzie śród ludzi,* Warszawa, 1945).

[2] Pierwszy numer „*Żagarów*" ukazał się w kwietniu 1931 roku. Podpisali go: Teodor Bujnicki i Antoni Gołubiew (komitet redakcyjny) oraz Stanisław Mackiewicz (wydawca). „*Żagary*" zaczęły się bowiem ukazywać jako (osobny) dodatek do wileńskiego „*Słowa*" i w roli tej wytrwały przez pierwszy rok swego istnienia. Do czasu, kiedy orientacja polityczna młodych redaktorów, grupy, której trzon stanowili: Jerzy Zagórski, Henryk Dembiński, Stefan Jędrychowski, Czesław Miłosz, Teodor Bujnicki — stanęła w zbyt wyraźnej kolizji z orientacją polityczną wydawcy. W artykule *Podnosimy kurtynę* („*Żagary*", nr 6 i 7 ze stycznia i lutego 1932) Henryk Dembiński postulował m. in. uspołecznienie wielkiej własności. „Wówczas — jak pisze Jerzy Zagórski w pierwszym numerze (już) „*Pionów*" z maja 1932 — Mackiewicz — wydawca dziennika finansowanego przez ziemiaństwo — musiał wierzgnąć." Duża kultura wydawcy sprawiła, że żagaryści opuszczali go z uczuciem szacunku. Tytuł artykułu Zagórskiego, z którego wyjęto powyżej przytoczony cytat, brzmiał: „Salutujemy Mackiewicza". U wydawcy „*Słowa*" było im zresztą — jak się zdaje — najlepiej. Okulicz, redaktor „*Kuriera Wileńskiego*", przy którym to piśmie zaczęły ukazywać się „*Piony*", kontynuacja „*Żagarów*", był snadź opiekunem mniej liberalnym, skoro zapowiedziany w drugim numerze „*Pionów*" dalszy ciąg serii artykułów Dembińskiego — nie ukazał się w ogóle. Po pięciu numerach (Z Mackiewiczem wydali osiem) żagaryści usamodzielniają się, wchodzą w fuzję z grupą „Smuga" i wracają do swego pierwotnego tytułu, pod którym pismo wychodzi do marca 1934. Samo słowo „żagary", wzięte z języka litewskiego i używane gwarowo na Wileńszczyźnie, znaczy: chrust, suche gałęzie, suche badyle. (Stanisław Pigoń: *Dwie właściwości gwarowe w języku Mickiewicza.* I *Żagary. Język Polski,* Kraków, 1949, str. 193—194).

nych założeniach ideologia ta znajdowała się w pobliżu faszyzmu. Tak też określał polityczny sens późniejszych żagarystowskich tomów poezji Marian Czuchnowski.[1] Pisał on:

Z dokładnością matematyczną można odkopać w tych tomikach warstwy przeróżnych wpływów ideowych, cały mentlik sanacyjno-klerykalno-radykalno-burżuazyjny, zawarty w programie społecznym, który nie był niczym innym, jak wykładnią faszystowskiej ideologii.

Rzecz nie była jednak tak prosta. Jak wiadomo, Henryk Dembiński został niebawem socjalistą. Marksizm oddziaływał na niego już w okresie studiów; jak pisze Kornacki, jego praca doktorska o samorządach została „uznana ze zgorszeniem przez miejscową reakcję za naśladownictwo straszliwego Lenina".[2] Dalej: Żagarystom jak najbardziej obcy jest faszystowski nacjonalizm. Dalej: nie umieją oni jeszcze wyciągać wniosków z własnych programów. Toteż — zanim młode Wilno, dawni i nowi towarzysze Dembińskiego nie przejdą na zdecydowanie lewicowe pozycje (okres *„Po prostu"*, *„Karty"*, sławnych procesów: „jedenastu" i „sześciu") — ich postawę polityczną określać jest trudno i niebezpiecznie. Odznaczała się ona bowiem brakiem precyzji,[3] przede wszystkim zaś — młodzieńczą naiwnością. A oto fakty: artykuły Henryka Dembińskiego, drukowane w *„Żagarach"*:

Pierwszy z nich, *Defilada umarłych bogów*[4] — uprząta gruzy, przygotowuje miejsce pod budowę. Jest — w pierwszym rzędzie — rozprawą z demokracją kapitalistyczną. Dembińskiemu nie podoba się także nacjonalizm; odżegnawszy się jednak od niego — niewiele pozytywniej ocenia komunizm. Zdaje sobie sprawę z jego większej siły. Jest to jednak dla niego siła — grożąca. Biorąc pod uwagę położenie polityczne Polski przedwrześniowej — artykuł ten zawiera przesłanki do wniosku pesymistycznego, katastroficznego. I Dembiński pisze: „Zbliżają się czasy wielkiej pożogi nagromadzonych nienawiści, nowych podbojów Czyngischana (...)". Lecz zdanie to kończy w sposób niespodziewany: „(...) bądź też czasy wielkiej epopei, wielkich przemian" (pozytywnych, oczywiście). Z punktu widzenia wyrażonych w *Defiladzie umarłych bogów* przekonań politycznych — słowa te nie zostały należycie umotywowane; obiektywnie rzecz biorąc, stanowią wyraz naiwnego optymizmu.

Motywację miał przynieść wydrukowany w parę miesięcy później artykuł *Podnosimy kurtynę.*[5] Stanowił on część pozytywną programu. Dembiński

---

1 Marian Czuchnowski: *Przeciw „Żagarom"*, *„Dziennik Ludowy"*, Lwów, 1933, nr 96/97.

2 *op. cit.* str. 36.

3 O mgławicowym i dezorientacyjnym charakterze żagarystowskich poglądów politycznych świadczy zabawne zestawienie przytoczonych powyżej słów Czuchnowskiego z osądem K. W. Zawodzińskiego: „»*Żagary*« coraz mniej i coraz słabiej reprezentują twórczość młodych poetów wileńskich, a coraz bardziej poglądy społeczne i literackie ich środowiska. Zwłaszcza pierwsze, skrajnie radykalne, mieniące się czasem »syndykalizmem katolickim«, w gruncie rzeczy nie tylko pogardą dla ustroju kapitalistycznego, lecz i wszystkimi szczegółami programu oraz terminologią wiernie kopiujące idee komunizmu". (*Nowi poeci Ojczyzny*, *„Przegląd Współczesny"*, 1932, nr 40). Tak więc — dla jednych byli żagaryści płachtą czarną, dla innych — czerwoną.

4 *„Żagary"*, 1931, nr 3 (wrzesień).

5 *„Żagary"*, 1932, nr 6—7 (styczeń—luty).

wypowiedział się w nim za etatyzmem, odpowiedź na pytanie: „którędy?" znajdując w postulowaniu rewolucji moralnej, będącej „konieczną przesłanką zmiany ustroju". Nacjonalizację wielkich i średnich przedsiębiorstw rolnych pojmował jako zamianę prawa własności na „tytuł do odpowiedzialności i do kierownictwa administrowanego warsztatu". Pisał: „Jesteśmy optymistami. Wierzymy, że nasze ziemiaństwo pójdzie na nową słubę społeczną. Polskie bowiem ziemiaństwo w bardzo małym stopniu zaraziło się kulturą i psychiką burżuazyjną. Istnieje jeszcze poczucie prawa własności jako obowiązku społecznego". I — w ostatecznej konkluzji — głosił: „Zanim się opanuje szczyty współczesnego państwa, zanim się zapali lonty, trzeba wzniecić wśród szerokich mas pracujących zarzewie trwałego entuzjazmu szturmowych kolumn nowego ustroju. Trzeba olbrzymiego wysiłku organizacyjnego i wychowawczego, by z zawrotnego rozkładu moralności rodzinnej i publicznej wyrwać bojowników lepszej przyszłości".

Obiektywny sens tego programu, polegający na powstrzymywaniu naturalnego rozwoju społeczeństwa, dla którego decydujące są czynniki ekonomiczne, nie zaś etyczne czy psychologiczne, sens po prostu wsteczny naiwnych złudzeń Dembińskiego — w niczym nie zmienia subiektywnej wartości głoszonych przez niego haseł. Niewątpliwie, program taki (jeśli nie jest cyniczną fasadą — w tym wypadku zaś nie był nią na pewno), może zrodzić się jedynie w atmosferze duchowej tego rodzaju, jaką opisuje Jerzy Kornacki w powyżej przytoczonym fragmencie swych wspomnień.

■

Czesław Miłosz nie ulegał złudzeniom uczonego ekonomisty. *Poemat o czasie zastygłym*[1] — jego debiutancki tom poezji pisanych w okresie współpracy z *„Żagarami"* — nie zna słowa optymizm i nie zna słowa nadzieja. Ów rozdźwięk redakcja pisma dostrzegła od razu. W nocie, w której komentowała pierwszy artykuł Dembińskiego, czytamy:

Temat: czy my, którzy za kilka lat mamy „wejść w życie" (...) wniesiemy ze sobą wartości pozytywne, czy damy sobie radę ze spuścizną, zostawioną nam przez naszych prekursorów (...).
Temat: czy jesteśmy „przeklętym pokoleniem" z wiersza Cz. Miłosza (...) i kto jest odpowiedzialny za naszą tak często negatywną i sceptyczną postawę wobec życia.[2]

Ostatnie dwie strofy wiersza, o którym tu mowa, brzmią:

A my ciągle myślimy o wichrze surowym,
Który kiedyś te wieże nieprawości złamie,
O ludziach, którym dane będzie wyhodować
Powagę życia twardą i prostą jak kamień.

---

[1] Wydany w r. 1933 w Wilnie nakładem Koła Polonistów Uniwersytetu Stefana Batorego.
[2] *„Żagary"*, 1931, nr 3.

A my już upadamy. I jeszcze do wschodu
Obracamy swe oczy. Ale przecie ziemia
Zaspokoić naszego nie potrafi głodu.
Z przeklętego jesteśmy bowiem pokolenia.[1]

Jest rzeczą charakterystyczną, że Miłosz wiersza tego nie przedrukował w *Poemacie o czasie zastygłym*, w tomie, o którym po latach napisze:

Jakże znam tę największą gorycz schodzenia na ziemię: samobójczą wolę, aby wytępić w sobie, pominąć, zepchnąć na dalszy plan to, co nas od innych ludzi odróżnia! (...) Fałszywa pokora paliła mi policzki i skłonny byłem do odrzucenia z szyderstwem wszystkiego, co wykraczało poza najprymitywniejsze popędy (...) Mój pierwszy tom wierszy był śladem takiej surowości wobec siebie, próbą samozniszczenia i przemiany w człowieka tłumu.[2]

Nie ulegając złudzeniom ideologa *„Żagarów"* — Miłosz podporządkował się jednak ogólnej atmosferze pisma. Jego subiektywny konflikt tragiczny zamknął mu drogę do łatwego optymizmu; środowisko sprawiło przecież, że pesymizm *Poematu* został stonowany — między innymi wskutek usunięcia takich utworów, jak *Wam* czy *Wiersze dla opętanych*.[3] Przede wszystkim zaś środowisko to sprawiło, że w obiektywnym konflikcie tragicznym Miłosza nad jednostką wzięło górę społeczeństwo, nad sztuką — człowiek, nad poezją czystą — poezja utylitarna. W stopniu tak wysokim, jaki już nigdy w jego twórczości nie wystąpi. W sposób od razu w pełni świadomy, programowy.

Spotkanie z Dembińskim nastąpiło w odpowiedzi na słowo: „którędy?" — w pasji kształtowania nowego człowieka, nowej moralności, koniecznej do osiągnięcia wyższych, uspołecznionych form życia. Czy zostaną one osiągnięte — tym pytaniem Miłosz się nie interesuje. Jego poezja pozwala tu przypuszczać — co najmniej — sceptycyzm. Lecz — niezależnie od możliwości osiągnięcia celu — droga jest słuszna. W ten sposób Miłosz zostaje najbardziej radykalnym — obok Stefana Jędrychowskiego — teoretykiem literackim pisma. Jego artykuł pt. *Bulion z gwoździ*[4] zamyka w sobie cały system — sformułowany najostrzej i najprecyzyjniej.

Stanowi on manifest poetyckiego utylitaryzmu. „Sztuka jest narzędziem w walce społeczeństw o wygodniejsze formy bytu." Tego oczywiście nie wymyślił Miłosz. *Bulion z gwoździ* jest artykułem zdecydowanie marksizują-

---

1 *Wam* (*„Żagary"*, 1931, nr 2 maj). „Przeklęte pokolenie", generacja z okolic roku 1910, stało się — w parę lat później — przedmiotem eseju Kazimierza Wyki pt. *Perspektywy młodości* (*„Verbum"*, 1935, z. III). Wyka częściowo sproblematyzował zagadnienie, ukazując ideową pustkę tego pokolenia, pierwszego, które nie walczyło o niepodległość, któremu jako jedyną ideę ofiarowano — kult państwa. Wskazał także na działające tu momenty gospodarcze (wynikające z kryzysu bezrobocie). Jest rzeczą znamienną, że w zakończeniu tego eseju, w którym krytyk zaczyna śledzić losy swego pokolenia, pokolenia tragiczności i drwiny — przede wszystkim jednak tragiczności (Miłosz i Andrzejewski) — występuje cytat z powieści André Malraux. Warto tu także przypomnieć o powieści Mariana Ruth-Buczkowskiego: *Tragiczne pokolenie* (1936).

2 *Zejście na ziemię*. *„Pióro"*, Warszawa, 1938, nr 1.

3 *„Żagary"*, 1931, nr 2.

4 *„Żagary"*, 1931, nr 5 (grudzień).

cym, a jeśliby jego partii historyczno-literackich musiał powstydzić się Henryk Markiewicz, to tylko dlatego, że wulgaryzują one marksistowską metodologię. W przejaskrawieniach swego artykułu Miłosz popełnia błędy bardzo podobne do tych, które odbierały życie literaturze polskiej lat 1949—1954. Z praw obiektywnych pragnie uczynić prawa subiektywne. Z ubocznego działania sztuki — jej cel. Oto przykład rozważań o literaturze dziewiętnastowiecznej:

Powstają pytania, w jaki sposób najskuteczniej można jednostkę oddzielić od gromady, w której żyje? W jaki sposób zniszczyć w niej poczucie wspólności interesów z ludźmi tego samego zawodu i klasy? Na te pytania znajduje odpowiedź najpotężniejsze narzędzie w rękach ludzi stojących u finansowej potęgi: sztuka. Wytwarza ona cały zasób środków, działających bez zarzutu. Pierwszy środek: ćwiczenie emocjonalności w człowieku — lekceważenie intelektu. Stąd romantyczne szały, odkupienia, ofiary — wszystko to wybitnie działa na odbiorcę i robi z niego ekstatycznego, opętanego półboga. Cel jasny: przewrażliwionej jednostce nie łatwo poddać się rygorom zbiorowości, a jeszcze ciężej zacząć myśleć o powszednich, ciężkich zjawiskach. (...) Drugi środek: dać jednostce zabawę w postaci gonitwy za własnym ogonem, tj. zmusić ją do introspekcji, do rozpamiętywania własnych uczuć i tragedyj.

W artykule tym Miłosz występuje jednak przede wszystkim nie jako historyk literatury, lecz jako krytyk postulujący. Tu czytamy:

Producent dóbr artystycznych musi mieć jasny i wyraźny cel. Tym celem powinno być urobienie takiego typu człowieka, jaki ze względów społecznych jest w najbliższej przyszłości potrzebny. A więc artysta kieruje hodowlą ludzi.

Wyzywający charakter tych zdań trzeba jednak porównać z kontekstem. Brutalny utylitaryzm, do jakiego nie posunął się w swoich sformułowaniach najzagorzalszy z dyktatorów socrealizmu — wygląda inaczej po zapoznaniu się ze środkami, jakie Miłosz postuluje, by ów zamierzony cel osiągnąć. Rola sztuki

polega na organizowaniu psychiki. Ale organizowanie psychiki dokonuje się nie tylko przez to, że pisze się na pewien temat, np. na temat niesprawiedliwości społecznej, nie tylko przez to, że wypowiada się pewne tezy, że wbija się łopatą do głowy odbiorcom takie lub inne idee. Związek między gatunkiem sztuki a jej wpływem jest znacznie głębszy i zbyt subtelny, aby można go było wypowiedzieć w kilku zdaniach. (...) Można jedynie postawić zasadę: twórca urabia konsumenta w ten sposób, iż zmusza go do gimnastykowania tych lub innych części psychiki (...) Ważne jest to, że artysta może być twórcą pewnego typu człowieka przez kształcenie jednych duchowych narządów, a skazywanie innych na zanik.

Autor *Poematu o czasie zastygłym* program ten realizuje. Zarówno formalnie, jak treściowo.

*

Jest zjawiskiem znamiennym, że Miłosz w każdym niemal wierszu tego tomu rozszerza pojęcie podmiotu lirycznego lub podmiot ten obiektywizuje. Pisze: „my", lub pisze: „on". W *Poemacie o czasie zastygłym* forma pierwszoosobowa należy do rzadkości. Jest zjawiskiem znamiennym, że czas gramatyczny używany przez poetę to niemal zawsze czas dający się zinterpretować częstotliwie: przeszły niedokonany lub teraźniejszy. Nie darmo w *Bulionie z gwoździ* poeta pisał: „Badanie przeżyć indywidualnych jednostki jako przeszkoda dla postępów solidaryzmu musi zniknąć". Lecz odcięcie się od indywidualizmu, daleko idąca powściągliwość uczuciowa, obiektywizacja sytuacji lirycznej, powaga tonu tej poezji i jej na ogół komunikatywny wyraz — rzeczy, o których będzie tu jeszcze mowa — realizują nie tylko po trosze obłąkańcze pomysły socrealistycznego Savonaroli; realizują także program oddziaływania poprzez poezję na psychikę czytelnika w kierunku pogłębienia jego świadomości społecznej i historycznej, jego poczucia odpowiedzialności; w kierunku wprowadzenia równowagi między intelektem a emocją.

Oto fragmenty melodyj napisanych w tej tonacji:

Mając dwadzieścia lat i leżąc w ciemności późnej
Leniwi od snu o gwiazdach i siana świeżego stogach
Wpadamy czasem w wir i nagle ogarnia nas trwoga
I szybko bić zaczynają tętnice splecione na mózgu.[1]

Nasz dom pachnie ciałem, młodym ciałem brązowego połysku
Świeci kroplami potu i łuną świateł rozgrzanych
Rano na płaskim tarasie słońce wschodzące witamy
I zamiast rannej modlitwy sypiemy dziesiątek dysków.[2]

To obrazy z 20-go roku. Wychodzi patrzeć na defilady
wśród powiewających flag obywatel polskiej rzeczypospolitej.[3]

Niebo ciche jak przed lat tysiącem
na twarz sypie reflektory światła.

Pod tym niebem, w XX wieku
życie trudne i prawda niełatwa.[4]

Rodzi się poezja wyrażająca sprawy ludzkiej zbiorowości: grupy — pokolenia — narodu — epoki.

Nadchodzą bowiem czasy, w których taka poezja będzie potrzebna bardziej

---

1 *Na śmierć młodego mężczyzny.*
2 *Dom młodzieńców.*
3 *Pora.*
4 *Przeciwko nim;* co do wartości artystycznej tego wiersza — zob. str. 32.

niż kiedykolwiek, czasy, w których ludzkie przeżycia staną się przerażająco podobne.

*

Przeżycia, których nie tylko forma, lecz także treść zostaje zapowiedziana w *Poemacie*.

Poeta bowiem patrzy na świat trzeźwiej od ekonomisty. Człowiek, którego kształtuje młodzieńcza poezja Miłosza, nie będzie szeregowcem wielkiej armii pracy, współtwórcą radosnej przyszłości etatyzmu, w której konflikty klasowe zostaną w sposób bezbolesny usunięte — jak pragnął tego Dembiński. Nie będzie to także rewolucjonista — jak chciałby może niekiedy autor marksistowskich analiz i wiersza *Przeciwko nim*. Nie będzie to bowiem człowiek ufający w przyszłość, człowiek jakiejkolwiek politycznej afirmacji, którą spotyka się przecież w wierszach innych żagarystów: Jerzego Zagórskiego czy Teodora Bujnickiego. Trening Miłosza jest bolesny. Jego wewnętrzne treści zbyt silne kładą piętno na jego wiersze — by nie miały wpłynąć na kształtowanie się psychiki odbiorcy. Miłosz-poeta jest nauczycielem heroicznego tragizmu — wychowuje pokolenie, które będzie musiało sięgnąć do wszystkich rezerw moralnych, by zachować człowieczeństwo. Historia sprawiła, że taki właśnie był „typ człowieka, jaki ze względów społecznych jest w najbliższej przyszłości potrzebny".

Nie, nie ma w tej poezji wiary w budujące siły historii. Niewątpliwą pomyłkę popełnił tu Marian Czuchnowski, przeciwstawiając — w cytowanym już artykule — żagarystom Czesława Miłosza jako poetę socjalistycznego.

Posłużmy się przykładami. Czuchnowski dał się uwieść wierszowi *Przeciwko nim*, w którym Miłosz — niezbyt fortunnie podrabiając Majakowskiego — pisał:

Nam ten kraj — wieńcem na karabinach.
My ten kraj
pięścią
podniesiemy.

Tu jest nędza. Tu jest krzyk głodnych mas.
Tu jest rozpacz, co ściska gardło.
... W ciemnych dymach i w groźny czas
dniem i nocą
huczał
Żyrardów.

Zignorował wiersz *Opowieść*, w którym stosunek do rewolucji jest nacechowany co najmniej — rezerwą. Zignorował wiersz *Wam*. Miał do tego prawo — formalne. Lecz — w nie tak jaskrawej formie — sens ostatniej strofy tego pominiętego w książce utworu, sens owej fatalistycznej strofy o „przeklętym pokoleniu", występuje na każdej niemal karcie *Poematu o czasie zastygłym*. Jest jego ukrytym mottem.

Oto typowy dla atmosfery *Poematu* wiersz *Na cześć pieniądza*. Jego pierwszy fragment mógłby powstać pod piórem Władysława Broniewskiego:

Prokuratorze, w wielkim życia boju jedna siła ciebie i mnie sprzęgła.
Bryły dni spadły nam na głowy. Ciężkie, ostre, jak bryły węgla.
Aby zdobyć mięso i chleb, śmiech dla dziecka i suknie dla żony,
skarżałeś w ponurej sali słysząc oddech tłumu przyśpieszony.
Na zielonych suknach stał krzyż. Z ścian w promieniu słońca błyszczał orzeł.
Głosem bij! Na beret złoty wieniec. Wieniec z monet, prokuratorze!

Lecz konkretna sytuacja społeczna — to zawsze za mało dla Miłosza.[1] W dwu następnych strofach wiersza wybiera on już inną drogę niż ta, po której zwykle szły manifestacyjne pochody polskich poetów socjalistycznych dwudziestolecia. Broniewski czy Dobrowolski kontynuowaliby tu nowelę lub przerzucili ciężar wiersza na sferę emocjonalnych przeżyć czytelnika — dążąc do spotęgowania w psychice odbiorcy pasji oburzenia: potencji rewolucyjnego działania. Miłosz — daje skrót klasowej historii świata. Egipt, Rzym, Genua, „stada niewolników". Występuje nie jako mówca, lecz jako historiozof — jeszcze rewolucyjny. I dopiero zakończenie wiersza rozwiewa złudzenia. Brzmi ono:

Prokuratorze, idzie pusta noc, na naszych oczach leży ślepa noc symboliczna
a z magnetycznych pól, jak martwy posąg na koniu
cwałuje wśród chrzęstu lat
prawda nielogiczna.

A zatem: słuszność mają komuniści. Lecz: nie osiodłać kobyły historii.

*

Nie, nie ma w tej poezji wiary w budujące siły socjalizmu czy etatyzmu. Czesław Miłosz należy bowiem do pierwszych katastrofistów w polskiej literaturze. Jego pierwsze wiersze katastroficzne ukazują się w *„Żagarach"* w kwietniu 1931 roku. Jeszcze zaś w styczniu tego samego roku współczesny publicysta, przypominając proroctwa Spenglera, Bataulta, Zdziechowskiego, pisał:

A literatura polska lat ostatnich? Można by powiedzieć o niej to, co mówi o wsi polskiej Dziennikarz w *Weselu*: „Niech na całym świecie wojna, byle polska wieś zaciszna, byle polska wieś spokojna". Tu też — zacisze i spokój. *Dolce far niente* na marginesie dziejów. Świat rozrywek i staromodnych zwyczajów. Uśmiechnięta wczorajszość.[2]

Atmosfera, która nad całą niemal polską poezją miała zaciążyć w drugiej połowie lat trzydziestych, jest powietrzem, którym poezja autora *Poematu*

---

[1] Że Miłosz dostrzegał społeczne zło panujące w kraju, świadczy niejeden jego ówczesny wiersz, np. *Ląd (wizje)*.

[2] Józef Wasowski: *U nas inaczej*. *„Wiadomości Literackie"*, 1931, nr 2.

oddycha od chwili narodzin. W sposób o wiele bardziej wyłączny niż poezja jego najpoważniejszego konkurenta wśród żagarystów: Jerzego Zagórskiego.[1]

Katastrofizm Miłosza jest bardziej sugestywny niż Czechowicza, bardziej dyskursywny i jednoznaczny niż Łobodowskiego, o wiele wcześniejszy niż Rymkiewicza. Najbardziej świadomy, najbardziej tragiczny, reprezentuje jedną z bardziej wartościowych postaw moralnych.

Pierwszy objaw katastrofizmu, to prosta zapowiedź nadchodzącej a nieuniknionej wojny:

Patrzę, słucham, przechodzę ulicami,
patrzę, słucham, ulicami toczą się ubrane w narodowe barwy czołgi,
może za kilka lat gaz zielone pola poplami,
może za kilka lat spłoną miasta od Renu do Wołgi.[2]

To codzienny chleb tej poezji. Lecz to dopiero pierwsze litery alfabetu katastrofisty. Wizja bezsensu i zagłady — jest jego słowem. Oto ona:

Nazajutrz rano proletariat śpiewał na placach, czasem gdzieś błyskał
pojedynczy strzał.
Badacz kształtów na wąskich schodach swego domu
leżał z zaskrzepłą szyją.[3]

Podziwia czaszkę brata z kształtu podobną do jaja,
co dzień odgarnia z czoła spieniony, czarny włos,
aż wreszcie pewnego dnia zakłada wielki nabój dynamitu
i dziwi się, że potem wszystko wybucha niby wodotrysk.
Z otwartą gębą śledzi chmury. W nich zawisły
globusy, kodeksy karne, martwe koty przewrócone na wznak, lokomobile.[4]

Bywa, że wizja ta — podobnie jak u Czechowicza, Łobodowskiego czy Śpiewaka — czerpie materiał z przeszłości. Przeszłość jest jednak u Miłosza tylko przesłanką, po której natychmiast następuje wniosek:

---

1 Atmosfera to charakterystyczna zresztą dla całej niemal poezji tej grupy. Nie miejsce tu na jej opis i analizę. Trudno przecież nie przytoczyć zakończenia wiersza Józefa Maślińskiego pt. *Wtedy* („*Żagary*", 1931, nr 5), wiersza, w którym katastrofizm łączy się z wizją przyszłości „przeklętego pokolenia":

Brak ziemi obiecanej na naszych mapach świata.
Kamienie na szybach cieplarni nową głoszą fanfarę.
Nim się pociąg rozbije — trzeba skakać.
Na czterdziestoletnią tułaczkę wzywa nas
Czerwony krzak Mojżesza — plakat.

Ten czerwony krzak Mojżesza — to przecież żagary.

2 *Dysk.*

3 *Opowieść.*

4 *Sprawca.*

Już pora
już pora spojrzeć na lata.
Stoją rzędem lata przeszłe jak łuski po wystrzelanych nabojach.

Historio
Historio lat następnych
w spazmie
jak konający otwierając i zamykając palce rąk
przystaje nagle
ten
kto ciebie pojął.[1]

Prawdziwy katastrofizm jest deterministyczny, bliższy eschatologii niż olityce. Miłosz nie zna wrogów. Zna tylko ślepą, nielogiczną Historię. Fa-um — o zabarwieniu demonicznym.

Młodzieniec:

Jeżeli nie wierzę w Boga, który miłosiernie
Zakrywa oczy dłonią,
To na pewno wierzę w Szatana, ostre ciernie
Przydającego skroniom.

Wędruję z nim przez miasta i płynę po wodach
Jak z dobrym bratem,
Już mi nie świeci twoja uroda
Nad poematem.
(. . . . . .)

Dziewczyna:

Boję się ciebie, boję,
O mój miły, jesteś opętany,
Nie widzisz, nie widzisz mnie,
Pięści krwawisz o nieznane ściany.
(. . . . . .)
A ty gnasz z przyjacielem złym,
Z władcą ciężkiej, bluźnierczej modlitwy,
Aż upadniesz wśród zgiełku bitwy
I śmierci przesłoni cię dym.[2]

I tylko jeden raz wróg-sprawca wojny ukazuje się wyraźniej. To wiersz zatytułowany właśnie *Sprawca*, to słowa:

staje przed niebem
pięści ku niemu wznosząc złączone, ściśnięte.

1 *Pora.*
2 *Wiersze dla opętanych („Żagary", 1931, nr 2).*

Wierzący upadają plackiem, bo myślą, że monstrancja tak świeci,
a to świecą palce, palce ostre świecą, przyjaciele.

Słowa, trafnie wskazujące przyczynę zła w irracjonalnym totalitaryzmie.

Katastrofizm jest najbardziej pesymistyczną koncepcją historii. I Miłosz jest pesymistą. Lecz w wierszu *Ojczyzna* wizji zagłady przeciwstawia się postawa heroiczna.[1] Zakończenie wiersza *Dysk*, z którego pochodzi obraz miast płonących od Renu do Wołgi — brzmi:

Patrzę, słucham.
Aby wynaleźć formy, godne czasu moich synów,
aby w dłoni odważać lśniący dysk najpiękniejszych hymnów
i rzucić...
W pola mgły, w huk wodospadów przyszłości.

Na ostatniej stronie tej książki „dzieci górzystą ulicą do szkoły idą". Z każdego wiersza Miłosza bije siła— odczuciu temu, którego pewne elementy zostaną poniżej zanalizowane, nic nie jest w stanie zaprzeczyć. Jakaż jest geneza siły, heroizmu tej poezji?

Nie tylko wojna, także śmierć stanowi jej obsesję.

W drukowanym w pierwszym numerze *„Żagarów"* wierszu *Fragmenty z poematu — buffo* został już naszkicowany obraz przyszłej wojny klasycznie-banalny:

Kiedy nad głową posłyszy czołgów miarowy stuk
I warkot samolotów niosących chwałę złego.

Klasycznie-banalny — gdyż nie ten szkic jest ośrodkiem wiersza. Skamandryckie, tuwimowskie *Fragmenty* cierpią przede wszystkim na obsesję lęku przed śmiercią, przed rozkładem[2] — i starają się lęk ten rozładować dzięki grotesce:

Majstrze Adolfie. — Potrzeba trumny wykwintnej i mocnej,
Bowiem przyjaciel nasz umarł i gnić już nawet zaczął.
(. . . . . .)
Nie paczą się deski, panie. W trumnach jest dosyć wilgoci,
Gdy z trupa pocieknie sok — deski dębowe przepoi,

Zrobimy trupowi poduszkę ze świeżych trocin.
(. . . . . .)
Obrzmienie nozdrzy. Wargi krzywo spięte. Koniec.

Na scenę wkracza jedna z głównych bohaterek poezji Czesława Miłosza — Natura. Wkracza — jako czarny charakter.

[1] Zob. str. 75.
[2] Pomijam symboliczną warstwę wiersza.

Lecz Miłosz — poeta nierozwiązywalnych dylematów, mądry, bliski sceptycyzmowi poeta „za i przeciw" — rychło ukaże ją także jako reżysera. Natura stanie się greckim fatum jego dramatu, co więcej — stanie się tego dramatu podstawową wartością. Miłosz afirmuje Naturę, szuka w niej siły, wychodząc na spotkanie — Historii. W wierszu *Rano* pisze:

Kocham materię, która jest tylko lustrem wirującym.
Kocham ruch mojej krwi jedyną świata przyczynę.
Wierzę w zniszczalność wszystkiego co istnieje.
Aby nie zgubić drogi mam na ręku siną mapę żył.

Tragizm biologiczny, metafizyczny jest dla niego przygotowaniem, zaprawą. Heroiczna — powiedzmy po prostu: męska — postawa wobec problemu: życie—śmierć zostaje przeniesiona w dziedzinę historii. Postawa, która zarysowuje się w zakończeniu wiersza *Dom młodzieńców:*

Nasz dom jest wbity białym kubem w ciemność gorzką.
Tańczą maleńkie dziewczynki w beku tang.
Czy przeminie ziemia? Czy przeminie olbrzymi nieboskłon?
Nie. Przeminąć trzeba nam.

Postawa wyrażona *expressis verbis* w *Zakończeniu:*

Życie. Jego groza dopóty szarpie usta,
aż wydrze z nich okrzyk triumfalny,
i miłość powstaje, poprzednio nieznana,
do ludzkich dzieł, do niezliczonych kształtów ciał,
do tajemnic cierpienia.

Genezy owego zwycięstwa w wewnętrznej dyskusji o naturze, w dyskusji, którą toczy każdy pisarz, każdy człowiek w ogóle — szukać należy o wiele wcześniej. Dokumentu — o wiele później. Dokument bowiem, to wydana w roku 1955 *Dolina Issy* [1]; geneza, to dzieciństwo poety spędzone w otoczeniu pierwotnej przyrody i pierwotnych ludzi. Silny związek z przyrodą, umiejętność sugestywnego oddania krajobrazu: smutnego, surowego (otóż to) krajobrazu litewsko-białoruskiego — stanowi od początku jeden z nieodpartych uroków poezji Miłosza. [2] W sposób najbardziej bezpośredni a jednocześnie najjaśniej tłumaczący pewną surowość moralną poety — owa miłość jawi się w młodzieńczym *Jeszcze wierszu o Ojczyźnie* [3]. Jakże naiwnie, a przecież — jakże pięknie:

Nad brzegami niebieskiego Niemna
I Niewiaży o wodzie czarnej
Zasiewają jasnowłosi chłopi
Ciężkie pszenicy ziarna.

---

[1] Por. Jan Błoński: *Dolina Issy*. *„Przegląd Kulturalny"* 1957, nr 24.
[2] Zob. np. *Ląd (wizje)*.
[3] *„Zagary"*, 1931, nr 2.

Koszą łąki, których zieleń jest
Największą radością świata,
I wierzą, że dobry Bóg
Jak jastrząb w niebiosach lata.

Chłopcy w skwarne południa tętniącym tabunem
Konie jadą pławić na rozlewach
I radosne zawodzą śpiewy
W grzywy gniadych biją jak we struny.

A w niedzielne wieczory muzykę
Słychać w wielkiej nadrzecznej dolinie.
To wychodzą dziewczęta i chłopcy
Tańczyć na gegużyne.

Ziemi tej urodziwej
Nie każdy godny.
Z jej dolin spływa
Zapach łagodny.

Ci, których serce nie ma prostoty,
Nie wnijdą do niej,
Konno za szybkim szaraka lotem
Już nie pogonią.

Rzeką o świcie leciutkim czółnem
Nie będą sunąć,
Już nie usłyszą, jak dzwoni północ
Na nieba strunach.

Nad brzegami niebieskiego Niemna
I Niewiaży o wodzie czarnej
Zasiewają jasnowłosi chłopi
Ciężkie pszenicy ziarna.

Oto ziemia Anteusza.

3

A sposób jego walki? Wyraz siły?

Tragizm Miłosza znajduje swój formalny odpowiednik w patosie. Pierwszy element owego patosu jest niemal tak stary, jak poezja. To rytm nawiązujący do tradycji heksametru, rytm, który automatycznie sugeruje pewien zespół emocjonalno-wyobrażeniowy, kojarzący się w psychice człowieka nowoczesnego z antykiem. Zespół ten daje się w przybliżeniu określić takimi pojęciami, jak surowość, tragizm, heroizm. Nie darmo Adam Mickiewicz i Cyprian Kamil Norwid tworzyli polskie heksametry dla *Powieści Wajdeloty* i *Bema pamięci żałobnego rapsodu:* dla bohaterskiej kroniki i bohaterskiego epitafium.

Dwudziestolecie przyniosło nową możliwość wykorzystania melodii heksametru. Możliwość ta, oparta o system toniczny, pozwala dać odpowiednik

zmienności iloczasowej tego metrum, zmienności, która w systemie sylabotonicznym ogranicza się do nieznacznej różnicy między zgłoską akcentowaną a nieakcentowaną. System toniczny — oparty na akcencie znaczeniowym — rozporządza tu bogactwem nierównie większym: tam, gdzie werset szesnastozgłoskowy odpowiada wersetowi siedmiozgłoskowemu, różnice w szybkości ich wymawiania są ogromne. I — korelatywnie — różnice w sile wymawiania. Różnice, dzięki którym pewne wersety nabierają — wyłącznie dzięki elementom wersyfikacyjnym — takiej mocy przekonywania, jaką trudno osiągnąć na drodze pozapoetyckiej.

Tak więc heksametroidalna (jeśli można w ten sposób się wyrazić) długość wersetów, wyrażająca szeroki pejzaż Miłosza i epickie skłonności jego wiersza, zostaje wzmocniona przez akcentacyjną wybuchowość, a heksametryczne monotonne skandowanie przeradza się w świadomą rzeźbę wiersza. Najbardziej charakterystyczny przykład stanowi tu — cytowane już — zakończenie *Domu młodzieńców*. Jest to wiersz czteroakcentowy, w całym swoim przebiegu zróżnicowany sylabicznie i dążący w kierunku szerokich zestrojów akcentacyjnych. Dopiero ostatni werset — pointa wiersza — akcentuje każde słowo, przynosi ilościową przewagę zgłosek akcentowanych nad nieakcentowanymi. I stąd: ogromna siła owych — jak wyrok brzmiących — słów:

Nie. Przeminąć trzeba nam.

Patosowi rytmu odpowiada patos wyobraźni. Miłosz monumentalizuje obrazy, ukazując je w możliwie szerokich — czasowo, przestrzennie i pojęciowo — perspektywach. Ukazuje świat *sub specie aeternitatis* — z odcieniem: *sub specie apocalipsis*. Gdyż katastrofizm dociera także do podstawowej komórki jego wyobraźni — do metafory. Oto klasyczny rodzaj jego obrazowania poetyckiego:

Ostro dymiły równiny, wklęsłe jak sine misy. Na ich krawędziach ognie, salwy, reflektory.

Słońce przerażająco siarczane szybko przebiegało pola.[1]

Stoją rzędem lata przeszłe jak łuski po wystrzelanych nabojach.[2]

Obsesje biologiczne wiodą Miłosza ku uogólnieniom filozoficznym *(Na śmierć młodego mężczyzny)*; obserwacje polityka przeradzają się w historiozoficzne symbole *(Sprawca, Na cześć pieniądza)*. Jest to poetyka i wyobraźnia maksymalizmu. I — dzięki takim właśnie perspektywom — staje się osiągalna ogromna rozpiętość tych elementów wiersza, które przygotowują właściwy efekt estetyczny, staje się osiągalna hiperboliczna metoda dowodzenia, z rzadko spotykaną siłą i łatwością docierająca do czytelnika. By powołać się — raz jeszcze — na *Dom młodzieńców:* uprzytomnienie czytelnikowi ko-

1 *Pora.*
2 j.w.

nieczności przemijania ludzkiego życia odbywa się tu poprzez obalenie fantastycznego, absurdalnego założenia, że raczej przeminie ziemia niż młodość bohaterów wiersza. Dopiero przy założeniu tego rodzaju owa młodość zyskuje wartość poetycką, a konieczność przemijania — wymiary tragedii. Przy czym — absurdalne założenie bynajmniej nie stoi w kolizji z podświadomą, irracjonalną wiarą każdego młodego człowieka.

Lecz każdy patos stanowi wielkie ryzyko poetyckie. Łatwo się o tym przekonać, czytając wiele spośród współczesnych patetycznych wierszy skamandrytów. Przed niebezpieczeństwem patetycznego pustosłowia broni jednak Miłosza — asceza jego poezji. Asceza ta w dużej mierze wywodzi się z kanonów estetyki awangardowej.

*

Czesław Miłosz należy do pierwszego pokolenia poetyckiego, które weszło do literatury z dziedzictwem awangardy — we krwi. Długoletnia kampania „*Zwrotnicy*" i „*Linii*" nie potrafiła zapobiec nagłemu rozwojowi poezji wizyjnej, rozlewnej, nie kontrolowanej przez intelekt, często — rozgadanej: polski imażinizm lat trzydziestych był siłą żywiołową, powodzią zagarniającą nawet sprawiedliwych (Czuchnowski). Ale kampania Peipera i Przybosia w dużej mierze przesądziła sprawę kierunku, w którym potoczyły się fale spiętrzonych wód tej poezji. Inaczej mówiąc: Przyboś nie znosi wierszy Łobodowskiego; lecz właśnie poezja i publicystyka Przybosia ułatwiły autorowi *Rozmowy z Ojczyzną* twórczość oryginalną, nieepigońską.

Poemat o czasie zastygłym powstał jeszcze przed imażinistycznym okresem polskiej poezji, przed okresem, w którym Czesław Miłosz wysunął się na jedno z czołowych miejsc wśród poetów-wizjonerów (wśród poetów polskich w ogóle). Tym bardziej widoczne są w *Poemacie* wpływy awangardy, tym większą rolę odgrywają jej estetyczne założenia w kształtowaniu efektu artystycznego poszczególnych wierszy tej książki.

Elementy poezji — w owym czasie wciąż jeszcze — nowatorskiej widoczne tu są w niejednej warstwie wiersza. Oto peiperowska peryfraza oznaczająca film:

> (...) serie obrazów, które ciało żywe
> plus metal puszczony w ruch stwarza.[1]

Oto typowo awangradowa kondensacja metaforyczna — elipsa w obrazie zdynamizowanym:

> Smak chleba światła słońca przypomina
> gdy jesz — chleb może wystrzelić promieniem[2]

Imitacja ruchu:

Obok nasypów, po których gna, zawsze pochylony, wagon elektrycznej kolei —[3]

---

1 *Opowieść.*
2 *Rano.*
3 *Ląd (wizje).*

Geometryzacja w metaforyce abstrakt—konkret:

taki jest ranek ścięty u swojej podstawy[1]

Metaforyka maszyny:

domy gwintem podwórzy śrubowały w sen —[2]

Nie te jednak — najbardziej widoczne — związki Miłosza z poetyką awangardy wysuwają się na plan pierwszy. Są to raczej świadectwa mody; strój, w którym poeta nie zawsze czuje się dobrze. Istotniejsza wydaje się wspólność inna: opanowanie emocji, kompresja uczuciowa, dystans w stosunku do własnego przeżycia — postulaty, których realizacji awangarda utorowała już drogę. Dzięki tej dyskrecji Miłosz osiąga znakomite efekty obrazowe. Tak na przykład po wybuchowym kataklizmie stanowiącym centrum wiersza *Sprawca* przychodzi uspokojenie — powolny ruch pociągu:

i długi sznur eszelonów
pełznie po zarosłych torach

Powolny, lecz — dzięki kontekstowi — jakże wielką kryjący w sobie siłę.

Dyskrecja, dystans uczuciowy, obiektywizacja — zjawiska te nie były współcześnie odosobnione. Obiektywizację liryki polskiej lat trzydziestych zauważył już Ludwik Fryde. W roku 1938 w artykule *Nowa poezja*[3] pisał:

Humanizm XX w. głoszony przez Maritaine'a każe artyście kreować w sztuce nie siebie, tj. doczesną substancję, lecz dzieło; rzecz, podległą obiektywnemu prawu rzeczy.

Jako polskiego prekursora tej poezji widział Juliana Przybosia, jako jej aktualnych realizatorów: Czechowicza *(nic więcej)*, Miłosza *(Trzy zimy)*, Zagórskiego *(Wyprawy)*, Rymkiewicza *(Tropiciel)*, Świrszczyńską *(Wiersze i proza)*, Piętaka *(Obłoki wiosenne)*.

Obiektywizm Miłosza w *Poemacie* jest nieco odmienny, wiąże się przecież z tymi samymi tendencjami poetyckimi. Jego otamowany kanonami awangardy patos z dużą siłą przełamuje opór czytelnika. Wiemy już, jakie treści ze sobą niesie. Nie pobudzają one do entuzjazmu ani do rozpaczy. Są tragiczne. Jest w nich zatem poczucie konieczności, świadomości własnego losu, zdolność do przeprowadzenia rozumowania uogólniającego. Miłosz pisze wiersze, jakby formułował prawa. Stąd obiektywizacja, stąd liczba mnoga i częstotliwe czasy gramatyczne, którymi posługuje się najczęściej — zjawiska, o których była już mowa powyżej. Stąd skłonność do wypowiedzi typu aforystycznego, w rodzaju:

Siłę ogromną śmierci, jej urok i przerażenie
Zrozumieć tylko ci, którzy są piękni, mogą.[4]

---

1 *Ląd (wizje)*.
2 j.w. Obydwie metafory typowe dla Przybosia.
3 *„Orka na Ugorze"*, 1938, nr 4.
4 *Na śmierć młodego mężczyzny*.

Stąd krótkie zdania, padające jak wyroki:

> Dwanaście lat upłynęło. Błyszczą wojska. Grają orkiestry. Rozkwitły sady. Ogromny dzień prostopadły — trwa — obłokami przemyty.[1]

Katastrofizm Miłosza jest moralistyczny. A moralistyka, to nie tylko podstawowe założenia tej poezji, pasja modelowania psychiki człowieka najbliższej przyszłości. To także zespół jej chwytów formalnych, jej atmosfera stylistyczna. W swym pierwszym tomie, podobnie jak w *Świetle dziennym* czy *Traktacie poetyckim* Miłosz jest retorem. Stąd jego zwroty i wiersze skierowane do fikcyjnego rozmówcy *(Ląd, Luli)* — chwyt typowy dla dzieł moralistów; stąd — jeszcze jedna — funkcja uogólnień jego poezji, takich, jak „sprawca" czy „badacz kształtów"; stąd skłonność do wypowiedzi wprost, ułatwiającej komunikatywność wiersza.

W ten sposób rodzi się poetyka w jedynym, koniecznym kształcie wyrażająca treści psychiczne poety. Poetyka, która nie poprzestaje na adekwatnej transmisji tych treści, lecz sama jest jednym z argumentów. Ona to bowiem ustala ostatecznie męską powagę wierszy Miłosza i ich siłę. Siłę, która sprawia, że ta katastroficzna poezja jest jednocześnie poezją ludzkiej godności, poezją humanistyczną.

•

Czy zawsze Miłosz poetykę tę realizuje?

Nie można zapominać, że *Poemat o czasie zastygłym* jest jego debiutem. Znajdzie się tu jeszcze wiele potknięć, świadczących po prostu o niedojrzałości artystycznej poety, potknięć — niekiedy nawet żenujących — w rodzaju:

> lotnik, symbol niesłychany, leci pod kątem 45° do poziomu miasta pochylony,
> cieszy go szum aeroplanu, ale on też nie jest wyzwolony.

Obok nich — inne odstępstwa od zasady stylistycznej *Poematu*, świadcząc jeszcze o niezupełnym wykrystalizowaniu się tej poezji, mówią już jednak także o jej bogactwie, ukazują różnorodne perspektywy i możliwości. Naśladowanie Majakowskiego *(Przeciwko nim)*, mechaniczne przyjmowanie wpływów awangardy — to świadectwo wewnętrznego przymusu, jakiemu poeta ulega, pragnąc nadać swym wierszom doraźną wartość społeczną i racjonalistyczną motywację — ze szkodą dla pasji artystowskich i przeżyć indywidualnych, skierowanych w stronę wizjonerstwa. Rola awangardy jest tu paradoksem, zwłaszcza jeśli pamięta się o tym, że żagaryści uważali poetów „*Linii*" za grupę technicystyczną, pozbawioną ideologii, i prowadzili z nimi rodzaj walki o treść. Gdzież jednak można było szukać nożyc dla obcięcia samsonowych włosów zbyt rozbuchanej wyobraźni, gdzie szukać ucieczki przed romantyzmem, jeśli nie w surowych, racjonalistycznych regułach krakowskich matematyków poezji?

To — niejako spojrzenie wstecz. Inne jest spojrzenie naprzód.

Spiżowe pomniki Miłosza stoją na rojnych placach miast, pomiędzy ludźmi

[1] *Pora.*

dnia codziennego. *Poemat o czasie zastygłym* otwierają słowa, które mogłyby uchodzić za prozę:

Pośrodku zmilitaryzowanego kraju, w mieście, którego ulicami przeciągały krzyki nacjonalistycznych pochodów, młody człowiek przeprowadzał badania nad istotą kształtu, jego powstaniem i trwaniem.

A oto fragment *Pory:*

W miasteczku żydowskim, w środku Białej Rusi, w którym pół ludności
w dniu zwycięstwa wyrżnięto,
tańczyli na rynku. Każdy żołnierz miał złoty zegarek.
Burdele trzęsły się. Harmonikę głuszył wrzask.

Ten patos jest mocno osadzony w ziemi.

Lecz nagle — plac, ludzie, pomnik ulegają odrealnieniu, przenika je wizja futurysty:

Przecina oświetlone żółto domy, rozłamuje mur na pstre połowy,
w zamyśleniu spogląda na ciekący z komórek wielkiego plastra miód —

by za chwilę wybuchnąć wizją surrealisty:

Z otwartą gębą śledzi chmury. W nich zawisły
globusy, kodeksy karne, martwe koty przewrócone na wznak, lokomobile.

Sprawca, wiersz, z którego wyjęto powyższe cytaty, jest jednak przede wszystkim wierszem realizującym poetykę symbolizmu.

Katastroficzno-heroiczna postawa Miłosza mogła jeszcze w roku 1933 wyrażać się językiem komunikatywno-patetycznym, stworzonym dla racyj intelektu językiem poezji społecznej. Następne lata przynoszą przewagę jednostki nad społeczeństwem, obowiązku wobec sztuki nad obowiązkiem wobec ludzi, poezji czystej nad poezją utylitarną. Pogłębia się pesymizm poety. Wiersze z tych lat, zawarte w tomie *Trzy zimy* (1936), reprezentują już poetykę odmienną: symboliczno-wizyjną. Zapowiada je *Sprawca,* zapowiadają je wizje *Lądu:*

Myślicielowi ciemno. Biegł po wielkich bieżniach świata.
Słońce na czarnych wodach nad jego nagim karkiem wstawało.
A na nadrzecznych drzewach wycinał znak magiczny,
symbol nieprzemijania — serce przebite strzałą.

Nadchodzi dla poezji polskiej czas wizji eschatologicznej. „Tajemniczeją rzeczy, fantastycznieją zdania"...

Jerzy Kwiatkowski

Jarosław Marek Rymkiewicz

ODYS*

Powracający Odys, pod terrorem nieba,
Jak należy się ludziom, widział to co trzeba.

Poznał labirynt wiatru i pieśni syreny,
I Skyllę, i Charybdis, i pieczary cieni.

Słońce zielonych wieków paliło mu ciało
I sól z dna oceanów na wargach została.

Rozwijał kartę morza i studiował szlaki,
Lecz na mapach już widział nieczytelne znaki.

I żagiel dróg wybranych wiatr wróżebny szarpał,
A Ereb kryła cienka geografii karta.

Chytry, zmieniał zamiary, czaił się do skoku,
Choć wszędzie go czekało Polifema oko.

(Tak Tamerlan figury przesuwał szachowe,
A potem partnerowi zwykle ścinał głowę.

Zwycięzca za bezczelność ginął z ręki kata,
A za braki w technice ten, co dostał mata.)

Gdy wrócił do Itaki, czy tej, to rzecz sporna,
Pojął, że piorun Dzeusa był pointą pozorną.

Krajobraz innych wzruszeń przed nim się otwierał.
Sam wybrał, choć, jak sądzę, nie pragnął wybierać.

Wieczny komiwojażer, miał puste walizy,
Kiedy ruszył na północ z Tejrezjasza wizą.

---

* Pomysł wiersza powstał pod wpływem rozważań Bolesława Micińskiego o tragizmie *Odysei (Podróże do piekieł*, I. Warszawa, *„Prosto z Mostu“* 1937 r.). Stamtąd też zaczerpnąłem niektóre obrazy.

Porzucił nieśmiertelność, mew nad falą krzyki,
Słońce w pianach i pieśni nowych zalotników.

Pamięć o nim już morze zielone przykryło.
Z wiosłem szedł na ramieniu, aby się spełniło.

Mógł inaczej, zapewne. Wystarczy uwierzyć,
Że tam, gdzie teraz stoisz, twa Itaka leży.

Wiatr jest wiatrem, a cień twój tylko twoim cieniem.
Lecz zawsze ciało będzie wróżebnym płomieniem.

LIST O POEZJI

Do Bohdana Drozdowskiego

Zechciej, Bohdanie, przyjąć szczere rady.
Wierzę, że list mój potrzebnym się wyda
W kraju, gdzie niosąc pieśń na barykady,
Poeci giną jak ćmy z trzaskiem skrzydeł.

Dojrzewający, słyszę łoskot kroków,
Natchnione tłumy burzą stare stropy.
Różowa wizja wyłania się z mroku,
Jak z wód pliocenu zieleń Europy.

I znowu wierni szukają proroka,
Proszą, by przyszłość zakląć ciemnym słowem.
Wybacz, że milczę. Mego mistrza okiem
Oglądam plany i wątpię w budowę.

W kruchej nadziei i powątpiewaniu
Mają początek tęczowe konstrukcje,
Lecz cenzor wizję krytykować wzbrania
i cenną drwinę sprawna czerwień utnie.

Lecz ty, Bohdanie, temat polityczny
W rytmy ułożysz. Na maszynopisach
Ślad pozostanie pieczęci magicznej.
Niebacznie szczerych zdradza głos i rysy.

Gdy epitafium w jakobińskich klubach
Składasz dla Księcia, jak błysk gilotyny,
Ze śmiechu bijąc się dłonią po udach
Urzędnik w raport wciąga twoje winy.

Tu ci Ezopa ostrożność doradzę.
Imiona zmieniać, kunszt to bardzo groźny.
Wie o tym Miłosz. Uderzał we władzę
Do Jonathana Swifta niosąc prośby.

Niestety, maską nietrwałą jest słowo.
Wcześniej czy później, wiemy, co się stanie:
Myśli twe krytyk oświetli surowy
I zastukają do drzwi pretorianie.

Raczej pochwalę tych, co kryją twarze,
Skandując nową odę do wolności,
A potem piją na stołkach przy barze
I w grze miłosnej wyrzucają kości.

Chwalę, lecz sam się uchylę od trudu.
Niech inni wpiszą w pamiątkowe księgi
Wierszyk dla władcy. Za cnotę obłudy
Dostaną order i skromne stypendium.

Biedni poeci. Ułomność swych wzruszeń
Skrywają skrzętnie pod retorów togą.
Ja, szkół modniejszych pracowity uczeń,
Słyszę, jak krzykiem zagłuszają trwogę.

Przyznam, nie dla mnie gesty teatralne.
Wolę zamykać w madrygał rzeźbiony
Chwilowej Muzy drżenie seksualne,
Klipsy, pończochy żółte i zielone.

Dziewczęta z tafty i ciepłego szeptu
Przez snu mojego idą czarne lustra.
Reszta jest sprawą technicznej korekty.
Strofę gładzimy jak kamyki w ustach.

Sztuk historycznych spłowiałe kolory
Leżą zwalone w magazynów ciemność.
Nie zechce stanąć w świetle reflektorów,
Kto w tragifarsie gry poznał daremność.

Gdy listek mitów na plantach jesieni
Rozcierasz w palcach, słuchasz, jak szeleści,
Proszę, nie pytaj o przyszłości cenę,
Niech piórko natchnień inną skargę kreśli:

Niewielkie życie bez ognistych krzaków,
Jak na ekranie smuga elektronu.
Na strofach kładzie nieczytelne znaki
Pędzelek losu, czarny lub czerwony.

Jarosław Marek Rymkiewicz

José Ortega y Gasset

O DEHUMANIZACJI SZTUKI

„Non creda donna Berta e ser Martino..."
Divina Commedia, Paradiso, XIII

NIEPOPULARNOŚĆ NOWEJ SZTUKI

Do wybitnych, choć nie do końca rozwiniętych idei znakomitego francuskiego filozofa, J. Guyau, musimy zaliczyć jego próbę prowadzenia socjologicznych badań nad sztuką. Początkowo wydawać się one mogą niewiele warte. Analizowanie sztuki od strony jej społecznych skutków zdaje się być bardzo podobne zakładaniu karety przed koniem lub studiowaniu człowieka z jego cienia. Społeczne rezultaty sztuki wydają się rzeczą tak uboczną, tak odległą od istoty estetyki, że trudno sobie wyobrazić, jak wychodząc od nich, możemy mieć jakąkolwiek nadzieję, iż uda się nam zgłębić wewnętrzną budowę stylów. Guyau niewątpliwie nie udało się osiągnąć najważniejszego celu w swej pomysłowej próbie. Krótkie życie i tragiczne zbliżanie się do śmierci uniemożliwiły mu wykrystalizowanie poglądu i oddzielenie aspektów oczywistych od ukrytych, lecz posiadających większe znaczenie. Można niemal powiedzieć, iż z jego książki *Sztuka z punktu widzenia socjologii* istnieje tylko tytuł; reszta jest jeszcze do napisania.

Owocność socjologii sztuki objawiła mi się niespodziewanie, gdy kilka lat temu pisałem studium o nowej epoce w muzyce, rozpoczynającej się wraz z Debussy'm. Celem moim było jak najściślejsze określenie różnicy stylu między muzyką nową a tradycyjną. Problem był ściśle estetyczny, wszelako okazało się, iż najkrótsza droga do zgłębienia go wywodzi się z socjologicznego faktu: niepopularności nowej muzyki.

O tym, co nastąpi, będę mówić bardziej ogólnie, biorąc pod uwagę wszystkie sztuki, które jeszcze utrzymują się na Zachodzie — a więc nie tylko muzykę, lecz także malarstwo, poezję i teatr. Zadziwiające jest, jak zwartą jedność wykazuje każda epoka historyczna w swych najróżnorodniejszych przejawach. Te same inspiracje, ten sam biologiczny styl można rozpoznać w poszczególnych gałęziach sztuki. Młody muzyk — nieświadomy tego — dąży do zrealizowania tych samych artystycznych wartości, co jego współcześni koledzy — poeta, malarz, dramaturg. To podobieństwo artystycznych

celów z konieczności prowadzi do tych samych socjologicznych konsekwencji. Niepopularność nowej muzyki istotnie ma swój odpowiednik w niepopularności innych muz. Cała współczesna sztuka jest niepopularna i nie jest to dziełem przypadku czy ślepego trafu, ale wynika z jej istoty i przeznaczenia.

Można by powiedzieć, że każdy nowicjusz w sztuce przechodzi przez okres kwarantanny. Przypomina się bitwa o *Hernaniego* i wszystkie inne potyczki wiążące się z nadejściem romantyzmu. Jednakże niepopularność sztuki naszych czasów jest innego rodzaju. Należy zaznaczyć różnicę między tym, co jest niepopularne, i tym, co jest apopularne. Nowy styl ma jeszcze trochę czasu na zdobycie popularności. Nie jest ani popularny, ani niepopularny. Przełom dokonany przez romantyzm, często cytowany jako fenomen socjologiczny, jest dokładnym przeciwieństwem obecnej sytuacji w sztuce.

Romantyzm bardzo szybko zjednywał „ludzi", do których stara, klasyczna sztuka nigdy się nie odwoływała. Przeciwnikiem, z którym romantyzm walczył, była ściśle wyselekcjonowana mniejszość, niepodzielnie zaprzedana klasycznym formom poezji „*ancien regime*'u". Od czasu wynalezienia druku dzieła romantyków były pierwszymi, które osiągnęły ogromne nakłady. Romantyzm był prototypem popularnego stylu. Pierworodne dziecię demokracji — był uwielbiany przez masy.

Natomiast sztuka nowoczesna zawsze będzie miała masy przeciwko sobie. Jest nie tylko w istocie swej niepopularna, ale co więcej, jest antypopularna. Każde jej dzieło automatycznie wywołuje ciekawy efekt wśród szerokiej publiczności. Dzieli ją na dwie grupy: jedną, bardzo nieliczną, utworzoną przez tych, którzy odnoszą się do niej życzliwie, inną — bardzo dużą — nieprzyjazną większość. (Pozwólcie nam zignorować dwuznaczną faunę — snobów.) Tak więc dzieło sztuki działa podobnie jak czynnik społeczny, który nieforemną masę dzieli na dwie różne warstwy ludzi.

Jakie są różnicujące zasady, które tworzą te dwie antagonistyczne grupy? Każde dzieło sztuki powoduje różnice opinii. Jednemu się podoba, drugiemu nie, jednemu bardziej, drugiemu mniej. Te różnice zdań nie mają charakteru organicznego, nie są sprawą zasad. Odcienie indywidualnego usposobienia człowieka decydują, na którą stronę ma się przechylić. Lecz w wypadku sztuki nowoczesnej rozłam zdaje się mieć o wiele głębsze przyczyny niż te, które powodują różnice gustu. Nie chodzi bowiem o to, że większości n i e p o d o b a s i ę sztuka młodych, a mniejszość ją akceptuje, lecz o to, że większość, że masy n i e r o z u m i e j ą jej. Stare intelektualne wygi, będące na przedstawieniu *Hernaniego*, rozumiały sztukę Wiktora Hugo doskonale; właśnie dlatego, że rozumieli ją, nie mogli jej znieść. Przywiązani wiernie do określonych norm estetycznych, byli zdegustowani nowymi wartościami artystycznymi, które sztuka ta im proponowała.

„Z socjologicznego punktu widzenia" charakterystyczną cechą nowej sztuki jest, jak sądzę, to, iż dzieli ona publiczność na dwie grupy: tych, którzy ją rozumieją, i tych, którzy jej nie rozumieją. Wynika z tego, iż jedna grupa posiada organ zrozumienia, który jest odmówiony innej — że są one dwiema różnymi odmianami gatunku ludzkiego. Sztuka nowoczesna widocznie nie jest zaadresowana do każdego, jak romantyzm, lecz do specjalnie wybranej mniejszości. Stąd oburzenie, jakie budzi wśród mas. Jeżeli komuś nie podoba

się dzieło sztuki, lecz rozumie je, czuje się wyższy ponad nie, nie ma tu powodów do oburzenia. Lecz jeśli jego niechęć spowodowana jest niemożnością zrozumienia, czuje się w nieokreślony sposób upokorzony i to jątrzące poczucie niższości musi być zrównoważone przez pełne oburzenie samoutwierdzenie. Przez samo swoje istnienie sztuka młodych zmusza przeciętnego obywatela do zdania sobie sprawy, że jest właśnie tym, kim jest — przeciętnym obywatelem, istotą niezdolną do przyjęcia sakramentu nowej sztuki, ślepą i głuchą na czyste piękno. Lecz to nie może chwycić po stu latach schlebiania masom i apoteozy człowieka. Masy, przyzwyczajone do dominującej roli, czują, iż sztuka nowoczesna, będąca sztuką uprzywilejowanej arystokracji subtelniejszego smaku, zagraża ich ludzkim prawom. Jeżą się na widok nowych muz.

W ciągu półtora wieku masy rościły sobie prawo do reprezentowania całego społeczeństwa. Muzyka Strawińskiego lub dramaty Pirandella mają ten socjologiczny skutek, iż zmuszają człowieka do uświadomienia sobie, kim właściwie jest: jednym z elementów struktury społecznej, bezwładną materią w procesie historycznym, podrzędnym czynnikiem w kosmosie duchowego życia? Z drugiej strony sztuka nowoczesna pozwala wybranym rozpoznawać się w bezbarwnej masie społeczeństwa i uczy ich, jak, będąc mniejszością, utrzymać się przeciwko większości.

Musi przyjść czas, w którym społeczeństwo od polityki aż po sztukę zreorganizuje się w dwa systemy czy w dwie grupy: wybitnych i pospolitych. Ten chaotyczny, niezróżnicowany, bezkształtny stan bez dyscypliny i ta struktura społeczna, w której Europa żyła przez ostatnie sto pięćdziesiąt lat, nie mogą trwać dłużej. Za całym współczesnym życiem kryje się prowokująca i głęboka niesłuszność założenia, iż ludzie są obecnie równi. Każde zbliżenie pomiędzy ludźmi w sposób tak oczywisty odkrywa opozycję, że prowadzi zawsze do bolesnych starć.

Jeśli wypadek taki ma miejsce w polityce, pasje, które wzbudza, są tak gwałtowne, ich fala wznosi się tak wysoko, iż same dla siebie przestają być zrozumiałe. Na szczęście wyżej wymieniona jedność duchowa w granicach epoki historycznej pozwala nam jasno i z dużą dokładnością wykazać w kiełkującej sztuce naszego czasu te same symptomy i oznaki moralnej rewizji, które w polityce zaciemniają niskie namiętności.

„Nolite fieri”, upomina nas ewangelista, *„sicut equus et mulus, quibus non est intellectus”* — „nie bądźcie jako konie i muły bezrozumni”. Masy stają dęba i nie rozumieją. Spróbujmy przeto, unikając tego błędu, wydobyć główne zasady sztuki współczesnej. Pozwoli to nam pojąć, w jak głębokim sensie sztuka nowoczesna jest niepopularna.

SZTUKA ARTYSTYCZNA

Jeśli nowa sztuka nie jest dostępna dla każdego, znaczy to, że jej impulsy nie posiadają charakteru ogólnoludzkiego. Jest to sztuka nie dla ludzi w ogóle, lecz dla specjalnej grupy ludzi, którzy może nie są lepsi, lecz na pewno są inni.

Nim pójdziemy dalej, jeden problem musi być wyjaśniony. Co większość ludzi nazywa estetyczną przyjemnością? Co dzieje się w ich umysłach, gdy „podoba się" im dzieło sztuki, na przykład sztuka teatralna? Odpowiedź jest łatwa. Człowiekowi podoba się sztuka, jeśli czuje się zainteresowany losami ludzi, których mu ona prezentuje, jeśli miłość i nienawiść, radość i smutki bohaterów do tego stopnia poruszają jego serce, że uczestniczy w nich tak, jakby działy się w rzeczywistym życiu. Nazywa on dzieło „dobrym", jeśli potrafiło ono stworzyć iluzję, czyniącą z wymyślonych bohaterów żywe osoby. W poezji szuka on namiętności i cierpień człowieka, nie związanych z poetą. Malarstwo interesuje go, jeśli znajduje w nim postacie mężczyzn i kobiet, które chętnie by spotkał. Krajobraz nazywa „uroczym", jeśli miejscowość, którą przedstawia, zasługuje dla swych dolin lub pagórków, aby zwiedzić ją w wycieczce.

Tak więc dla większości ludzi przyjemność estetyczna jest to taki stan umysłu, który zasadniczo nie różni się od ich zwykłego zachowania. Różni się on tylko w przypadkowych szczegółach, będąc może mniej utylitarny, bardziej intentywny i pozbawiony bolesnych konsekwencji. Lecz obiekt, na który zwrócona jest cała ich uwaga, a co za tym idzie i cała aktywność umysłowa, jest ten sam, co w życiu codziennym: ludzie i namiętności. Przez sztukę rozumieją oni środki, które zapewniają im kontakt z interesującymi ludzkimi sprawami. Właściwe formy artystyczne — fikcja, fantazja — są tolerowane tylko wtedy, jeśli nie przeszkadzają w percepcji ludzkich kształtów i losów.

Skoro tylko elementy czysto estetyczne przeważają i opowieść o Janie i Marii zaczyna się im wymykać, większość ludzi czuje, iż traci grunt pod nogami i nie wie, co począć z tą sceną, książką lub obrazem. Ponieważ nie mieli do czynienia z żadną inną postawą poza tą, która porusza uczucie człowieka i z którą jest on emocjonalnie związany, dzieło nie zachęcające do uczuciowego zaangażowania nie wywołuje w nich oddźwięku.

Należy szczególnie podkreślić pewien fakt. Nie tylko smutek lub radość z ludzkich losów, które prezentuje lub opowiada sztuka, nie mają nic wspólnego z prawdziwą przyjemnością estetyczną, ale samo zaabsorbowanie ludzką treścią dzieła jest już zasadniczo niezgodne z właściwym zadowoleniem estetycznym.

Zachodzi tu bardzo proste zjawisko optyczne. Chcąc obejrzeć jakąś rzecz, musimy przystosować nasz aparat wzrokowy w specjalny sposób. Jeśli to przystosowanie jest nieodpowiednie, widzimy daną rzecz niewyraźnie lub nie widzimy jej w ogóle. Na przykład ogród oglądany przez okno. Patrząc na ogród musimy nasze oczy przystosować w taki sposób, by promień wzroku przeszedł przez szybę bez opóźnienia i spoczął na krzewach i kwiatach. Jeśli skoncentrowani jesteśmy na ogrodzie i nasz wzrok skierowany jest w to miejsce, nie widzimy okna, lecz patrzymy poprzez nie. Im czystsze szkło, tym mniej je dostrzegamy. Lecz możemy także umyślnie nie zważać na ogród i oderwawszy wzrok zatrzymać go na oknie. Zgubimy wtedy widok ogrodu, wszystko, co z niego pozostanie, to pogmatwana masa koloru, która zdaje się być przyklejona do ramy. Tak więc oglądanie ogrodu i oglądanie ramy okiennej to dwie różne czynności, które się nawzajem wykluczają, ponieważ wymagają różnego przystosowania.

Podobnie dzieło sztuki znika z kręgu widzenia tego, kto w nim szuka tylko wzruszających losów Jana i Marii lub Tristana i Izoldy i do tego przystosowuje swe widzenie. Cierpienia Tristana są po prostu cierpieniami i mogą budzić współczucie tylko tak dalece, jak dalece bierze się je za prawdziwe. Lecz przedmiot sztuki jest artystyczny tylko o tyle, o ile nie jest rzeczywisty. Aby podziwiać portret Karola V na koniu namalowany przez Tycjana, musimy zapomnieć, że jest to Karol V we własnej osobie i zamiast portretu widzieć tylko wyobrażenie, fikcję. Osoba portretowana i jej portret to dwie zasadniczo różne rzeczy: jesteśmy zainteresowani albo jedną, albo drugą z nich. W pierwszym przypadku „żyjemy" z Karolem V, w drugim — patrzymy na niego jako na obiekt sztuki.

Lecz nie wszyscy ludzie zdolni są przystosować swój aparat odbiorczy do szyby, do przezroczystości, jaką jest dzieło sztuki. Zamiast tego patrzą oni poprzez nie i rozkoszują się tą ludzką rzeczywistością, którą dzieło sztuki zawiera. Skoro proponuje się im odejście od tego i zwrócenie uwagi na samo dzieło, odpowiedzą, iż niczego takiego nie mogą dojrzeć, i nie mogą rzeczywiście, jest to bowiem sama przezroczystość, pozbawiona substancji.

W ciągu wieku XIX artyści na ogół uprawiali niezbyt czysty kierunek. Elementy *stricto sensu* estetyczne redukowali do minimum i pozwalali, by dzieło ograniczało się niemal wyłącznie do fikcji ludzkiej rzeczywistości. W tym znaczeniu cała normalna sztuka ostatniego stulecia musi być nazwana realistyczną. Beethoven i Wagner byli realistami, tak samo Chateaubriand i Zola. Romantyzm i naturalizm, oglądane z wygodnej perspektywy naszych dni, zbliżają się bardziej do siebie i ujawniają swą wspólną realistyczną podstawę.

Dzieła tego rodzaju są tylko częściowo dziełami sztuki lub obiektami artystycznymi. Przyjemność, jakiej dostarczają, nie zależy od naszej zdolności skupienia się na owej „przezroczystości" i wyobrażeniach, siły charakterystycznej dla artystycznej wrażliwości; wymagają tylko wrażliwości ludzkiej i gotowości sympatyzowania z radościami i smutkami naszych bliźnich. Nic dziwnego, że sztuka XIX wieku była tak popularna; jest ona tworzona dla mas w tym samym stopniu, w jakim nie jest sztuką, lecz ekstraktem życia. Pamiętajmy, że w epokach, w których istniały dwa różne rodzaje sztuki, jedna dla mniejszości i druga dla większości, ta ostatnia była zawsze realistyczna.[1]

Nie chcę teraz dyskutować, czy czysta sztuka jest możliwa. Być może nie jest, lecz powody, które mogłyby mnie skłonić do tego sądu, są zbyt zawiłe i trudne, przedmiot ten lepiej pominąć. Ponadto nie jest to sprawa o najważniejszym znaczeniu dla rozważanej kwestii. Nawet jeśli czysta sztuka okaże się nieosiągalna, niewątpliwie może przeważać tendencja do puryfikacji sztuki. Taka tendencja prowadziłaby do postępującej eliminacji elementów ludzkich, zbyt ludzkich, które przeważały w twórczości romantycznej i naturalistycznej. W procesie tym może nastąpić moment, w którym treść odnosząca się do człowieka stanie się tak nikła, że przestanie cośkolwiek znaczyć. Mamy wówczas sztukę, która może być zrozumiana tylko przez ludzi posiadających specjalny dar wrażliwości artystycznej — sztukę dla artystów, nie dla mas, dla „society", a nie dla prostaczków.

Oto dlaczego sztuka nowoczesna dzieli publiczność na dwie grupy: tych, którzy ją rozumieją, i tych, którzy jej nie rozumieją — mówiąc inaczej, na

tych, którzy są artystami, i tych, którzy nimi nie są. Nowa sztuka jest sztuką dla artystów.

Nie proponuje, by wynosić pod niebiosa nową drogę sztuki i wyklinać starą. Celem moim jest scharakteryzowanie ich w taki sposób, w jaki zoolog charakteryzuje dwa odmienne gatunki. Sztuka nowoczesna jest zjawiskiem o zasięgu ogólnoświatowym. Od około dwudziestu lat najbardziej wrażliwi młodzi ludzie dwóch kolejnych generacji — w Berlinie, Paryżu, Londynie, Nowym Jorku, Rzymie, Madrycie — zdali sobie sprawę, iż nie chcą mieć nic wspólnego z tradycyjną sztuką, co więcej, że jej nie cierpią. Z tymi młodymi ludźmi można zrobić jedno z dwojga: wystrzelać lub spróbować ich zrozumieć. Jeśli ktoś przechyli się na stronę nowoczesności, przekona się natychmiast, iż posiadają oni bardzo jasne, zwarte i racjonalne wyobrażenie sztuki. Ich sposób odczuwania, daleki od kaprysu, jest nieuniknionym owocem wszystkich poprzednich dzieł sztuki. Dziwaczne, arbitralne i w rezultacie niepotrzebne byłoby występowanie przeciwko nowemu stylowi i zacięte zamykanie się w starych formach, które są wyczerpane i zdradzają już złe skutki zużycia. W sztuce, jak w moralności, to, co powinno być dokonane, nie zależy tylko od naszego osobistego sądu, musimy przyjąć imperatyw narzucony przez czas. Posłuszeństwo wobec nakazów dnia jest najbardziej obiecującą szansą, otwartą dla indywidualności. Artysta może nie dokonać niczego, ale nie uniknie bankructwa, jeśli będzie uparcie tworzył dalsze wagneriańskie opery, inne naturalistyczne powieści.

W sztuce powtórzenie jest niczym. Każdy historyczny styl stwarza pewną liczbę różnych form w ramach głównego typu. Lecz zawsze przychodzi dzień, w którym największa kopalnia okazuje się wyczerpana. Taki, na przykład, był los romantyczno-naturalistycznej powieści i teatru. Jest naiwnym błędem przypuszczenie, iż obecna bezpłodność tych dwóch gatunków spowodowana jest brakiem talentów. Rzecz polega na tym, iż wszystkie możliwe kombinacje wewnątrz tych form literackich są wyczerpane. Należy uważać za szczęśliwy fakt, iż sytuacja ta zbiegła się z pojawieniem się nowej artystycznej wrażliwości, zdolnej do odkrycia innych, nie tkniętych jeszcze pokładów.

Gdy analizujemy nową sztukę, widzimy, że zawiera ona kilka ściśle powiązanych ze sobą tendencji. Dąży ona do: 1) dehumanizacji sztuki, 2) unikania form wywodzących się z życia, 3) poglądu, iż dzieło sztuki nie jest niczym więcej, jak tylko dziełem sztuki, 4) traktowania sztuki jako sztuki i niczego innego, 5) postawy z zasady ironicznej, 6) wystrzegania się fałszu i dążenia do sumiennej realizacji, 7) uważania sztuki za rzecz bez transcendentalnego znaczenia.

Dalej powiem kilka słów o każdej z tych cech sztuki nowoczesnej.

TROCHĘ FENOMENOLOGII

Umiera wielki człowiek. Przy jego łożu stoi żona. Lekarz bada puls umierającego. Nieco dalej znajdują się jeszcze dwie osoby: reporter, obecny z racji swego zawodu, i malarz, który znalazł się tu przypadkowo. Żona, doktor, reporter i malarz są świadkami tego samego zdarzenia. Bez wątpienia, ten

sam wypadek — śmierć człowieka — na każdym z nich wywiera odmienne wrażenie. I to tak odmienne, że poszczególne jego aspekty niewiele mają ze sobą wspólnego. Czym jest ta scena dla żony, pogrążonej w bólu i nic nie mającej wspólnego z tym, co czuje malarz, który patrzy tak spokojnie, iż wydaje się niemal niemożliwe, aby ci dwoje byli obecni przy tym samym wypadku?

Tak więc jasne jest, że jedna i ta sama rzeczywistość może rozszczepić się na wiele odmiennych rzeczywistości, jeśli patrzeć na nią z różnych punktów widzenia. I mimo woli zadajemy sobie pytanie: która z tych rzeczywistości powinna być uznana za rzeczywistą i jedynie autentyczną? Bez względu na to, na jaką odpowiedź się zdecydujemy, będzie ona zawsze arbitralna. Żaden wybór nie może zależeć tylko od kaprysu. Wszystkie te rzeczywistości są ekwiwalentne, każda jest autentyczna z właściwego jej punktu widzenia. Wszystko, co możemy uczynić, to klasyfikować owe punkty widzenia i określić, które spośród nich w praktyce są najbardziej prawidłowe lub najbardziej spontaniczne. W ten sposób dochodzimy do koncepcji rzeczywistości, koncepcji bynajmniej nie absolutnej, ale praktycznej i normatywnej.

Jeśli chodzi o punkty widzenia tych czterech osób obecnych przy łożu śmierci, najlepszym sposobem określenia ich jest zbadanie jakiejś jednej cechy ich postawy, na przykład emocjonalnego dystansu pomiędzy każdą z tych osób a wydarzeniem, w którym uczestniczą. Dla żony umierającego dystans ten niemal nie istnieje. To, co się dzieje, tak dręczy jej duszę i absorbuje umysł, że staje się cząstką jej samej. Mówiąc inaczej, żona jest włączona w tę scenę, jest jej częścią. Tylko wtedy można oglądać rzecz lub obserwować wypadek, gdy oddzielimy je od własnej osoby, jeśli przestaną być częścią naszego istnienia. Tak więc żona nie jest obecna przy tej scenie, jest jej częścią składową. Nie przygląda się jej, ona ją przeżywa.

Lekarz jest w jakimś stopniu od tego oddalony. Dla niego jest to przypadek zawodowy. Nie bierze on udziału w wydarzeniu z zapamiętałym i ślepym niepokojem tej biednej kobiety. Jednakże jest nim głęboko przejęty z racji swojego lekarskiego obowiązku, jako doktor ponosi odpowiedzialność, być może jego zawodowy honor jest w niebezpieczeństwie. Z tej przyczyny bierze on również udział w wypadku, choć w sposób mniej ścisły i intymny. Jest z nim związany nie sercem, lecz tą częścią samego siebie, którą określa zawód. On również „przeżywa" scenę, chociaż jego wzruszenie wywodzi się nie z pokładów emocjonalnych, lecz z zawodowej powierzchni jego egzystencji.

Jeśli teraz postawimy się na miejscu reportera, stwierdzimy, iż od tragicznego wypadku dzieli nas duży dystans. I to tak duży, że straciliśmy z nim całkowicie kontakt emocjonalny. Reporter, podobnie jak doktor przybył tu dla przyczyn zawodowych, a nie na skutek spontanicznego ludzkiego zainteresowania. Lecz podczas gdy zawód lekarza wymaga od niego udziału, zadania reportera pozwalają mu trzymać się z daleka; może on ograniczyć się do obserwacji. Dla niego wypadek jest tylko sceną, czystym spektaklem, z którego ma zdać sprawę na szpaltach swej gazety. W to, co się tu dzieje, nie angażuje żadnych uczuć, jest emocjonalnie wolny, jest osobą obcą. Nie „przeżywa" sceny, jest tylko obserwatorem. Obserwuje ją jednak z punktu wi-

dzenia tego, co będzie miał do powiedzenia o niej swym czytelnikom. Chce ich zainteresować, poruszyć i, jeśli możliwe, pobudzić do płaczu tak, jak gdyby każdy z nich był najlepszym przyjacielem umierającego. Z jego szkolnych czasów utkwiło mu w pamięci zdanie Horacego: *„Si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi”* — „Jeśli chcesz, bym płakał, musisz najpierw zasmucić siebie”.

Posłuszny Horacemu reporter pragnie wydawać się wstrząśnięty w nadziei, iż będzie to dobrodziejstwem dla jego sztuki literackiej. Jeśli sytuacji nie „przeżywa”, to przynajmniej udaje, że ją „przeżywa”.

Malarz, w końcu, zupełnie obojętny, ma tylko na wszystko oczy otwarte. To, co się tutaj dzieje, nie dotyczy jego, jest on od tych spraw jakby o sto mil oddalony. Jego postawa jest wyłącznie percepcyjna; nie może on objąć wypadku w całej jego istocie. Ukryty tragiczny sens zdarzenia umyka jego uwadze, która nastawiona jest wyłącznie na stronę wizualną — na walory koloru, na światła i cienie. W osobie malarza znajdujemy maksimum dystansu i minimum zaangażowania uczuciowego.

Nieunikniona toporność tej analizy będzie mi, mam nadzieję, wybaczona, bowiem będziemy mogli teraz w sposób jasny i dokładny mówić o skali emocjonalnych dystansów pomiędzy nami a rzeczywistością. W tej skali stopień bliskości odpowiada stopniowi uczuciowego udziału, stopień oddalenia natomiast oznacza, w jakiej mierze uwolniliśmy się od rzeczywistych wypadków poprzez zobiektywizowanie ich i traktowanie jako tematu czystej obserwacji. Na jednym końcu tej drabiny, świat — czyli osoby, rzeczy, sytuacje — dany nam jest w aspekcie „przeżywanej” rzeczywistości; na drugim końcu widzimy wszystko w aspekcie rzeczywistości „obserwowanej”.

W tym miejscu stwierdzić należy, iż jest to w estetyce sprawa zasadnicza i że bez niej ani dawna, ani nowa sztuka nie mogą być analizowane. Między różnymi rodzajami rzeczywistości znajduje się jeden, z którego wywodzą się wszystkie inne i do którego się odnoszą: rzeczywistość „przeżywana”. Jeśliby nikt nigdy nie „przeżył” w sposób całkowity i pełen zapamiętania śmierci człowieka, doktor nie dręczyłby się, czytelnik nie rozumiałby patosu reportera, a obraz, na którym malarz namalował człowieka na łożu otoczonym przez opłakujących go ludzi — nie miałby sensu. Dotyczy to każdego obiektu — czy to będzie osoba, rzecz czy sytuacja. Najważniejszą właściwością jabłka jest ta, którą poznaję zabierając się do zjedzenia go. Jego wszystkie inne możliwe formy — gdy zjawia się ono na przykład w barokowej dekoracji lub w wyrafinowanym kształcie u Cezanne'a czy w wiecznej metaforze o dziewczęcych policzkach podobnych jabłku — zachowują mniej więcej właściwość pierwowzoru. Obraz lub poemat bez żadnego śladu „żywych” form wydałby się niezrozumiały, byłby niczym, nie istniałby, jak nie istnieje rozmowa, jeśli każde słowo pozbawione zostanie przyjętego znaczenia.

Można powiedzieć, iż w skali różnych rzeczywistości rzeczywistość „przeżywana” ma szczególne pierwszeństwo, które zmusza nas do uznania jej za rzeczywistość „jako taką” *(„the” reality)*. Zamiast mówić: rzeczywistość „przeżyta” *(„lived” reality)*, możemy powiedzieć: rzeczywistość „ludzka” *(„human” reality)*. Malarz, który beznamiętnie uczestniczy w scenie śmierci, wydaje się być „nieludzki” *(„inhuman”)*. Innymi słowy, humanistyczny punkt

widzenia zakłada „przeżywanie" przez nas sytuacji, osób, rzeczy. I *vice versa*, rzeczywistość — kobieta, okolica, wydarzenia — są humanistyczne, ludzkie, jeśli prezentują właściwości, dzięki którym są zwykle „przeżywane".

Jako przykład, którego znaczenie ujawni się później, wymieńmy fakt, iż pomiędzy rzeczywistościami, które tworzą świat, znajdują się nasze idee. Wykorzystywane są one przez nas w sposób „humanistyczny" wtedy, gdy używamy ich jako przedmiotów myśli. Myśląc o Napoleonie na przykład, zazwyczaj myślimy o wielkim człowieku posiadającym to nazwisko. Psycholog zaś, gdy zapomina o Napoleonie i, wpatrzony we własne wyobrażenie, próbuje analizować własną ideę Napoleona jako taką — zajmuje postawę niezwykłą, „ahumanistyczną". Jego perspektywa jest zaprzeczeniem tej, która dominuje w życiu spontanicznym. Idea, zamiast funkcjonować jako sposób myślenia o rzeczach, sama staje się obiektem i celem myślenia. Zobaczymy wkrótce niespodziewany użytek, jaki nowa sztuka zrobiła z tego niehumanistycznego odwrócenia porządku.

PIERWSZE UWAGI O DEHUMANIZACJI SZTUKI

Sztuka nowoczesna z zadziwiającą szybkością rozszczepiła się na mnóstwo rozbieżnych kierunków. Nie ma nic łatwiejszego nad wykazywanie różnic. Lecz taki nacisk na cechy wyróżniające i specyficzne nie miałby sensu bez uprzedniego zdania sobie sprawy ze wspólnej postawy, która w różny i niekiedy sprzeczny ze sobą sposób utrzymuje się w całej sztuce nowoczesnej. Czyż już Arystoteles nie zauważył, że rzeczy różnią się w tym, co mają ze sobą wspólnego? Ponieważ wszystkie ciała są kolorowe, uważamy, iż posiadają one różne kolory. Rodzaje nie są niczym innym, jak modyfikacją gatunku, i nie zrozumiemy ich, dopóki nie zdamy sobie sprawy, że wywodzą się one, w poszczególnych odmianach, ze wspólnego dziedzictwa.

Niewiele interesuję się kierunkami nowoczesnej sztuki, a jeszcze mniej, poza nielicznymi wyjątkami, poszczególnymi dziełami. Z tego też względu nie spodziewam się, by ktokolwiek był szczególnie zainteresowany moją oceną nowej produkcji artystycznej. Pisarze, którzy dziełom sztuki udzielają tylko pochwały lub nagany, lepiej by zaprzestali pisać. Nie nadają się do tej niewdzięcznej pracy.

Rzeczą największej wagi jest fakt, iż niewątpliwie istnieje w świecie nowa wrażliwość artystyczna.[2] Na tle istniejącej różnorodności specyficznych gatunków i indywidualnych dzieł nowa wrażliwość reprezentuje również proces ogólny i jest niejako źródłem, z którego owe różnorodne gatunki biorą swój początek. Wrażliwość tę warto zdefiniować. Gdy usiłujemy ustalić najbardziej ogólne i charakterystyczne cechy nowoczesnej twórczości, natrafiamy na tendencję dehumanizacji sztuki. Po tym wszystkim, co powiedzieliśmy wyżej, formuła ta nabiera stosunkowo ścisłego znaczenia.

Porównajmy malarstwo w nowym stylu z malarstwem, powiedzmy, roku 1860. Najprostszym zabiegiem będzie rozpoczęcie od przeciwstawienia sobie obiektów, które one przedstawiały: człowieka, dom lub górę. Okaże się, że artysta roku 1860 nie pragnął niczego innego, jak obdarzyć obiekty na swym

obrazie tym samym wyglądem, który posiadały poza nim, jako część „przeżytej" czy „ludzkiej" rzeczywistości. Niezależnie od tego mógł on żywić i inne, bardziej skomplikowane ambicje estetyczne, lecz dla nas najważniejsze jest, iż głównym jego zamierzeniem było ocalenie tego podobieństwa. Człowiek, dom, góra są od razu rozpoznawane, są naszymi dobrymi starymi przyjaciółmi; podczas gdy w malarstwie nowoczesnym jesteśmy w kłopocie, jeśli chcemy je rozpoznać. Można by przypuszczać, iż malarz nowoczesny nie zdołał osiągnąć podobieństwa. Ale wszakże niektóre obrazy z roku 1860 były również malowane „licho" i obiekty przedstawione na nich różniły się zasadniczo od obiektów odpowiadających im w świecie realnym. A jednak mimo wszelkie różnice, nawet błędy tradycyjnego artysty świadczyły o jego zainteresowaniu obiektami „humanistycznymi"; były one jego upadkami na drodze do nich i odpowiadały słowom: „To jest kogut", którymi Cervantes radził malarzowi Orbanejo objaśniać swą publiczność. W malarstwie nowoczesnym zdarza się coś wręcz przeciwnego. Rzecz polega nie na tym, iż malarz partaczy i nie potrafi odtworzyć naturalnych (naturalnych = humanistycznych) rzeczy, ponieważ je zdeformował, lecz na tym, iż deformacje te wynikają z opozycji przeciwko rzeczywistości.

Widzimy, jak artysta, daleki od bardziej lub mniej nieudolnego naśladowania rzeczywistości, zwraca się przeciwko niej. Decyduje się on stanowczo na deformację rzeczywistości, zniszczenie jej aspektów humanistycznych, na dehumanizację jej. Z rzeczami przedstawianymi przez malarstwo tradycyjne mogliśmy obcować dzięki wyobraźni. Niejeden młody Anglik zakochał się w Giocondzie. Z obiektami nowoczesnego malarstwa niemożliwe jest jakiekolwiek obcowanie. Poprzez pozbawienie ich związków z „żywą" rzeczywistością artysta wysadził w powietrze mosty i spalił okręty, które mogłyby przewieźć nas z powrotem do naszego codziennego świata. Pozostawia nas uwięzionych w skomplikowanym wszechświecie, otoczonych obiektami, z którymi ludzkie obcowanie jest niemożliwe, zmusza nas w ten sposób do improwizowania innych form obcowania, kompletnie różnych od naszego zwykłego postępowania z przedmiotami. Musimy wymyślać niesłychane łamańce, by przystosować się do tych osobliwych figur. To, co nazywamy rozumieniem i rozkoszą sztuki, jest nowym sposobem życia, który zakłada zniwelowanie życia spontanicznego. To nowe życie nie jest pozbawione uczuć i namiętności, lecz owe uczucia i pasje widocznie należą do flory innej niż ta, która pokrywa wzgórza i doliny ludzkiego życia. Owe ultra-obiekty [3] budzą w naszym, zapatrzonym w siebie, artyście wtórne namiętności, specyficzne uczucia estetyczne.

Można by powiedzieć, że dla osiągnięcia tego rezultatu byłoby prościej zrezygnować całkowicie z form realnych — człowieka, domu, góry — i konstruować figury całkowicie oryginalne. Lecz, po pierwsze, nie jest to możliwe. Nawet w najbardziej abstrakcyjnej linii ornamentacyjnej kryje się uporczywa reminiscencja niezawodnych „naturalnych" form. Po drugie — i tu jest punkt krytyczny — sztuka, o której mówimy, jest niehumanistyczna nie tylko dlatego, iż nie zawiera rzeczy ludzkich, lecz również dlatego, że jest ona wyraźnym aktem dehumanizacji. W swej ucieczce od ludzkiego świata artysta mniej troszczy się o *„terminus and quem"*, o dziwaczną faunę, do której

dochodzi, niż o *„terminus a quo”*, o ludzki wygląd, który niszczy. Chodzi nie o namalowanie czegoś całkowicie odmiennego od człowieka, domu, góry, lecz o namalowanie człowieka, który do człowieka byłby podobny tak mało, jak to jest tylko możliwe; domu, który z domu zachowuje tylko to, co jest konieczne do stworzenia metamorfozy; stożek dziwnie wynurzający się — jak wąż z trzęsawiska — powstaje na miejsce tego, co było górą. Dla nowoczesnego artysty przyjemność estetyczna wypływa z takiego właśnie triumfu nad materią ludzką. Dlatego, aby mieć świadomość zwycięstwa, musi za każdym razem prezentować zdławioną ofiarę.

Można by pomyśleć, że trzymanie się z dala od rzeczywistości jest sprawą prostą, lecz nie jest to bynajmniej łatwe. Nie jest trudno namalować lub powiedzieć rzeczy, które nie miałyby żadnego sensu, byłyby niezrozumiałe, przeto nie znaczyłyby nic. Można odczuwać potrzebę gromadzenia niepowiązanych słów lub rysowania przypadkowych linii.[4] Lecz stworzenie czegoś, co nie jest kopią „natury”, a jednak posiada swoją własną substancję — to sztuka, której nie podoła nikt poza geniuszem.

„Rzeczywistość” nieustannie czyha na artystę, by osłabić jego lot. Trzeba wielkiej przebiegłości, by zdobyć się na całkowitą ucieczkę. Ten nowy Odyseusz musi uwolnić się od swej powszedniej Penelopy i żeglować przez rafy i skały do królestwa Circe Czarodziejki. Jeżeli przez chwilę poszczęści mu się w tej ucieczce od wiecznej zasadzki, nie miejmy mu za złe gestu zuchwałego triumfu, gestu Św. Jerzego ze smokiem rozciągniętym u jego stóp.

WPROWADZENIE

Istotą dzieł sztuki faworyzowanych przez wiek XIX była niezmiennie „realna” rzeczywistość, która stanowiła jak gdyby substancję cielesną dzieła sztuki. Materiał ten poddany został zabiegom estetyki, których celem było przydanie istocie ludzkiej godności i uroku. Dla większości ludzi jest to najbardziej naturalna i jedynie możliwa metoda pracy sztuki. Sztuka jest odbiciem życia, natury oglądanej poprzez temperament, prezentacją ludzkich losów itd. Lecz faktem jest, że nasi młodzi artyści z niemniejszym przekonaniem utrzymują coś przeciwnego. Czy starzy muszą zawsze mieć ostatnie słowo, gdy jutro niezawodnie zwyciężą młodzi? Przynajmniej nie gardłujmy i nie szalejemy. *„Dove si grida”*, ostrzega nas Leonardo da Vinci, *„noe vera scienza”*. *„Neque lugere neque indignari sed intelligere”* — zaleca Spinoza. Nasze najbardziej niewzruszone przekonania mogą być najbardziej podejrzane, oznaczają bowiem one nasze ograniczenia i nasze więzy. Życie jest rzeczą płaską, jeśli nie tkwi w nim nieposkromiona potrzeba rozszerzenia tych granic. Prawdziwie żyjemy tylko w proporcji do naszego pragnienia jeszcze większej intensywności życia. Wytrwałe upieranie się przy pozostawaniu wewnątrz tych samych znanych horyzontów zdradza słabość i zanik energii życiowej. Naszym horyzontem jest linia biologiczna, żyjąca część naszego organizmu. W okresie pełni życia rozszerza się ona elastycznie, zespalając się z nami niemal tak harmonijnie, jak oddech. Jeśli horyzont nasz traci elastyczność, znaczy to, iż poglądy nasze kostnieją, a my starzejemy się.

Mniej przekonywające jest akademickie stwierdzenie, że dzieło sztuki musi zawierać materiał dotyczący człowieka, oczyszczony i wypielęgnowany przez muzy. Sztuka nie może sprowadzać się do kosmetyki. Percepcja „przeżytej" rzeczywistości i percepcja formy artystycznej są, jak już powiedziałem, zasadniczo ze sobą niezgodne, ponieważ odnoszą się do różnych przystosowań naszego percepcyjnego aparatu. Sztuka, która wymaga takiego podwójnego widzenia, jest sztuką zezującą. Wiek XIX był uderzająco zezowaty. Toteż jego dzieła, dalekie od reprezentowania normalnego typu sztuki, wykazywały maksimum pomyłki w dziejach gustów. Wszystkie wielkie okresy sztuki troszczyły się o to, by nie pozwolić dziełu krążyć wyłącznie wokół ludzkich treści. Imperatyw nieposkromionego realizmu, który dominował w artystycznej wrażliwości ostatniego stulecia, musi być określony jako wybryk w ewolucji estetyki. Tak więc okazuje się, że nowa inspiracja, choć wydaje się ekstrawagancka, jest tylko powrotem, przynajmniej z pewnego punktu widzenia, na królewską drogę sztuki. Droga ta nazywa się „pragnieniem stylizacji". Lecz stylizować — znaczy deformować rzeczywistość, odrealniać ją. Stylizacja pociąga za sobą dehumanizację. I *vice versa,* nie ma innych środków stylizacji poza dehumanizacją. Gdy tymczasem realizm, zobowiązując artystę do wiernego trzymania się rzeczywistości, zmusza go do porzucenia stylu. Entuzjasta Zurbarana, szukając sugestywnego słowa powie, że dzieła tego malarza posiadają „charakter". Charakter, a nie styl cechuje dzieła Lucasa i Sorolli, Dickensa i Galdosa. Lecz z drugiej strony wiek XIX, który miał tak mało charakteru, był minionym mistrzem stylu.

JESZCZE O DEHUMANIZACJI SZTUKI

Młodzi ogłosili za tabu wszelką infiltrację treści ludzkich w sztukę. Otóż treści ludzkie, składowe elementy naszego powszedniego świata tworzą trzystopniową hierarchię. Pierwszy stanowi królestwo osób, drugi — istot żyjących, ostatni — przedmiotów nieorganicznych. Veto sztuki nowoczesnej jest bardziej lub mniej apodyktyczne, zależnie od stopnia, jaki odnośny obiekt zajmuje w tej hierarchii. Pierwsza warstwa, jako najbardziej ludzka, jest najbardziej unikana.

Najwyraźniej daje się to rozróżnić w muzyce i poezji. Od Beethovena do Wagnera muzyka zajmowała się głównie wyrażaniem uczuć osobistych. Kompozytor wznosił wielkie struktury dźwięków, w których zamykał swą autobiografię. Sztuka była mniej lub więcej wyznaniem. Nie istniał inny sposób estetycznego przeżycia poza „zarażeniem się" bezpośrednim odczuciem. „W muzyce — stwierdza Nietzsche — namiętności znajdują radość same w sobie." Wagner przelał w *Tristana i Izoldę* swoją cudzołożną miłość do Matyldy Wesendonck i jeśli chcemy napawać się tym dziełem, musimy przez kilka godzin wczuć się w sytuację tej miłości. Ta muzyka, poruszająca najgłębsze pokłady uczuć, doprowadza nas do płaczu, drżenia i miłosnego zapamiętania. Od Beethovena do Wagnera cała muzyka jest melodramatem.

Lecz to jest właśnie niesłuszne — mógłby powiedzieć młody artysta. Znaczy to, iż wykorzystuje się szlachetną słabość wrodzoną człowiekowi, która czyni

go podatnym na zarażanie się radościami i smutkami bliźniego. Taka infekcja nie jest duchowym fenomenem; działa ona na zasadzie odruchu, w ten sam sposób, jak na drapanie nożem po szkle zgrzytamy zębami. Jest to efekt czysto automatyczny, nic więcej. Musimy ustalić różnicę pomiędzy przyjemnością a łaskotkami. Romantyzm polował z przynętą, ptasi zgiełk mieszał z kuleczkami dźwięków. Sztuka nie może oddziaływać na zasadzie psychicznej „zaraźliwości", ponieważ „zarażanie się" stanami psychicznymi jest aktem nieświadomym, a sztuka powinna być samą jasnością, najwyższym południem intelektu. Łzy i śmiech są z punktu widzenia estetyki oszustwem. Piękny gest nigdy nie wychodzi poza uśmiech, melancholię lub zadowolenie. Jeśli potrafi bez nich się obejść, tym lepiej. „*Toute maîtrise jette le froid*" (Mallarmé).

W tym werdykcie młodego artysty jest według mnie dużo prawdy. Przyjemność estetyczna musi być przyjemnością świadomą. Bowiem przyjemności mogą być ślepe lub świadome. Szczęście człowieka pijanego jest ślepe. Jak wszystko na świecie, ma swoją przyczynę: alkohol, lecz nie ma żadnego uzasadnienia. Człowiek, który wygrał w totalizatora jest również szczęśliwy, lecz w inny sposób: jest on szczęśliwy z określonego powodu. Wesołość człowieka pijącego jest hermetycznie ograniczona sama w sobie, nie zdaje on sobie sprawy, dlaczego jest szczęśliwy. Tymczasem radość zwycięzcy polega na dokładnym zdaniu sobie sprawy z określonego faktu, który warunkuje i usprawiedliwia jego zadowolenie. Jest on zadowolony, ponieważ zdaje sobie sprawę z istoty samego zadowolenia. Jego szczęście posiada oczy i własne uzasadnienie, przepływające niejako od obiektu do subiektu.[5]

Każde zjawisko, które aspiruje do zjawiska umysłowego, a nie mechanicznego, musi zachować ten świadomy charakter zrozumienia, motywacji. Lecz przyjemność, jaką wzbudzała sztuka romantyczna, nie pozostawała niemal w żadnym związku z jej treścią. Co ma wspólnego piękno muzyki — coś w sposób oczywisty umieszczone bez mego udziału i poza mną w królestwie dźwięku — co ma wspólnego to piękno z ulotnym nastrojem, który może we mnie wzbudzić? Czyż nie jest to całkowite pomieszanie? Zamiast rozkoszować się dziełem sztuki, ludzie znajdują zadowolenie w swych własnych emocjach, dzieło jest tylko przyczyną i alkoholem ich przyjemności. I takie *qui pro quo* zdarza się, ilekroć założeniem sztuki jest przedstawianie „przeżytej" rzeczywistości. „Przeżyta" rzeczywistość ma zbyt wielką siłę i wzbudza w nas sympatię, która przeszkadza nam w zobaczeniu jej w czystej postaci.

Patrzenie wymaga dystansu. Każda sztuka operuje magiczną latarnią, która oddala i zmienia jej obiekty. Na jej ekranie stoją one dalekie, mieszkańcy niedostępnego świata, w przestrzeni absolutnej. Skoro to odrealnienie zawodzi, powstaje niezgrabne zamieszanie: nie wiemy, czy „przeżywać" rzeczy, czy obserwować je.

Przypomina się Madame Tussaud i szczególny niepokój, jaki wzbudzają menekiny. Źródło tego niepokoju leży w prowokującej dwuznaczności, z którą figury woskowe niweczą wszelki wysiłek w kierunku przybrania jasnej i konsekwentnej postawy wobec nich. Potraktuj je jako istoty żyjące, a one z drwiną odkryją swą woskową tajemnicę. Weź je za lalki, a one zdają się

zionąć gniewnym protestem. Nie chcą być zredukowane tylko do obiektów Patrząc na nie, nagle doznajemy olśnienia: czy nie jest tak, że to one na na patrzą? Aż w końcu czujemy się słabi i zmęczeni widokiem tych wynajętych trupów. Figury woskowe to melodramat w jego najczystszej postaci.

Wydaje mi się, iż niechęć do elementów humanistycznych w sztuce, cha rakterystyczna dla nowej wrażliwości, jest bardzo podobna do uczuć, jakich kulturalni ludzie doznają u Madame Tussaud, podczas gdy tłum zawsze jes zachwycony tym ohydnym woskowym oszustwem. W międzyczasie możemy postawić sobie kilka zuchwałych pytań, na które nie mamy zamiaru da obecnie odpowiedzi. Co kryje się za tym obrzydzeniem towarzyszącym nam gdy patrzymy na sztukę zmieszaną z życiem? Czy może to być niechęć do sfery ludzkiej jako takiej, do rzeczywistości, do życia? Lub też jest to moż coś wręcz przeciwnego: respekt dla życia i niechęć do mylenia go ze sztuka z rzeczą o tyle podrzędniejszą? Co jednak rozumiemy przez nazwanie sztuk funkcją pośledniejszego rodzaju — świętej sztuki, chwały cywilizacji, *„fin fleur"* kultury itd.? Jak powiedzieliśmy, pytania te są zbyt zuchwałe: pozwól cie mi je pominąć.

U Wagnera melodramat osiąga szczyt. Tam ta forma artystyczna, po osiąg nięciu swojego maksimum, skłonna jest wpadać we własne przeciwieństwo I tak odkrywamy, iż u Wagnera głos ludzki przestaje grać główną rol i wtopiony jest w kosmiczny hałas orkiestry. Jednakże nastąpiła jeszcz bardziej radykalna zmiana. Muzyka została uwolniona od uczuć osobistych i oczyszczona aż do wzorowego obiektywizmu. Było to dziełem Debussy'ego Dzięki niemu stało się możliwe słuchanie muzyki w niezmąconej pogodzie, bez omdleń i łez. Wszystkie różnorodne odkrycia w muzyce w ciągu ostatnich dziesiątków lat wyrastają na gruncie nowego, ultraziemskiego świata, po bitego przez geniusz Debussy'ego. To zwrócenie się od postawy subiektywne do obiektywnej jest tak rozstrzygające, że wszelkie dalsze rozróżnienia wydają się stosunkowo mało znaczące. Debussy zdehumanizował muzyk i dlatego oznacza on nową erę w sztuce muzycznej.

To samo miało miejsce w poezji. Poezja została uwolniona od ciężarów Obarczona treściami ludzkimi, wlokła się przypadając do ziemi lub zderzał się ze szczytami drzew i domów jak balon o wypuszczonym powietrzu. Tuta oswobodzicielem był Mallarmé, który przywrócił lirycznemu poematowi jego eteryczną wartość i wzlot. Być może nie on sam osiągnął ten cel. On był jedna tym, który wydał decydujący rozkaz: pozbyć się balastu.

Co bowiem było tematem poezji w okresie romantyzmu? Poeta z wdzię kiem informował nas o swych osobistych, wyższej lub średniej miary uczuciach o swych większych i mniejszych zmartwieniach, o swych tęsknotach, religij nych lub politycznych zainteresowaniach, a w wypadku gdy był Anglikiem — o swych rojeniach przy cybuchu. Tak czy inaczej, ambicją jego było uświet nienie swej codziennej egzystencji. Dzięki osobistemu geniuszowi nimb subtel nej formy mógł niekiedy otaczać najgłębiej ludzką warstwę poematu — jak to miało miejsce na przykład u Baudelaire'a. Lecz ten splendor był pro duktem ubocznym. To, czego poeta najbardziej pragnął, to być ludzk kim.

„I to wydaje się dziś niewłaściwe młodemu człowiekowi?" zapyta niejeden

z powstrzymywanym oburzeniem. „Czym więc chce być ten poeta? Ptakiem, ichtiozaurem, figurą geometryczną?”

Nie potrafię odpowiedzieć. Jednakże sądzę, iż młody poeta, który pisze wiersze, chce być po prostu poetą. Zobaczymy jeszcze, że cała nowa sztuka podobnie jak nowa nauka, polityka — w ogóle nowe życie) największą odrazę żywi do zamazanych linii granicznych. Dążenie do jasnych rozróżnień jest symptomem umysłowej rzetelności. Życie jest jedną sprawą, sztuka inną — tak młodzi skłonni są myśleć lub przynajmniej tak czują — traktujmy je więc niezależnie. Poeta zaczyna się tam, gdzie kończy się człowiek. Dolą człowieka jest żyć ludzkim życiem, dolą poety — wymyślać to, co nie istnieje. W tym zawiera się usprawiedliwienie jego zawodu. Poeta rozszerza świat poprzez dodanie do rzeczywistości, która istnieje sama z siebie, kontynentów swej wyobraźni. Autor wywodzi się ze słowa *auctor*, czyli ten, który powiększa. Był to tytuł, który Rzym nadawał swym wodzom, gdy zdobyli nowe terytoria dla Miasta.

Mallarmé był pierwszym poetą XIX wieku, który pragnął być tylko poetą. Jak sam mówił, „unikał materiałów proponowanych przez naturę” i tworzył małe liryczne poematy, różne od ludzkiej fauny i flory. Ta poezja nie potrzebowała „odczuwania”. Tak, jak nie zawiera ona nic ludzkiego, tak też nie stwarza powodów do emocji. Jeśli wspomina się o kobiecie, jest to „kobieta żadna”; jeśli bije godzina, jest to „godzina nie oznaczona na tarczy”. Oddziałując poprzez negatywy, wiersz Mallarmé'go przytłumia cały witalny rezonans i przedstawia nam figury tak ponadświatowe, że samo patrzenie na nie jest rozkoszą. Cóż robi wśród tych istot biedne oblicze człowieka, który sprawuje urząd poety? Musi zniknąć, zginąć, stać się czystym, bezimiennym głosem tchnącym w przestrzeń słowa, które są prawdziwymi protagonistami lirycznego działania. Ten czysty, bezimienny głos, akustyczny nosiciel wiersza, jest głosem poety, który potrafi uwolnić się od otoczenia człowieka.

Gdziekolwiek spojrzymy, widzimy to samo zjawisko: ucieczkę od osoby człowieka. Metod dehumanizacji jest wiele. Te, których używa się dzisiaj, różnią się ogromnie od metod Mallarmé'go; wiem dobrze, iż jego stronice są jeszcze skażone romantyczną palpitacją. Lecz tak jak nowoczesna muzyka należy do epoki historycznej, która rozpoczęła się wraz z Debussy'm, tak nowa poezja rozwija się w kierunku wskazanym przez Mallarmé'go. Przełom dokonany przez te dwa nazwiska wydaje mi się zasadniczy dla wykreślenia głównych linii nowego stylu, niezależnie od odchyleń stwarzanych przez poszczególnych twórców.

Zainteresować człowieka poniżej trzydziestki książką, która pod pretekstem sztuki zdaje sprawę z czynów pewnych mężczyzn i kobiet — nie będzie sprawą łatwą. Dla niego rzecz taka będzie miała posmak socjologii lub psychologii. Mógłby to przyjąć, gdyby wnioski nie były zagmatwane, a fakty podano mu w socjologicznych i psychologicznych terminach. Przez sztukę bowiem rozumie on coś zupełnie innego.

Poezja stała się wyższą algebrą metafory.

Metafora jest chyba jedną z najbardziej owocnych możliwości człowie
Jej skuteczność graniczy z magią i wydaje się ona być narzędziem stwor
nia, którego Bóg zapomniał wewnątrz jednej ze swych istot, gdy ją twor
Wszystkie inne nasze właściwości utrzymują nas w granicach królest
rzeczywistości. Możemy co najwyżej kojarzyć rzeczy lub rozdzielać
Jedynie metafora daje możliwość ucieczki; pomiędzy rzeczywistymi prz
miotami pozwala wynurzać się urojonym rafom, zbiorowisku pływając
wysp.

Dziwna rzecz, istnieje w człowieku aktywność umysłowa, która podsta
jedną rzecz w miejsce drugiej — nie tyle z potrzeby osiągnięcia pierws
ile pozbycia się drugiej. Metafora pozbywa się przedmiotów rzeczywist
poprzez maskaradę czyniącą z nich coś zupełnie odmiennego. Proced
taka nie miałaby sensu, gdyby nie była wyrazem instynktownego unika
określonych realiów.

W swych badaniach nad pochodzeniem metafory psychologia odkryła os
nio, ku swemu zdumieniu, iż jeden z jej korzeni tkwi w duchu tabu.
to czas, kiedy strach stanowił najsilniejszą podnietę człowieka, czas, któ
rządził kosmiczny terror. Najczęściej spotykane w danej okolicy zwierz
od których zależało pożywienie ludzi, miały znaczenie czegoś sakralne
To uświęcenie łączyło się z przekonaniem, że człowiek nie może takiego zv
rzęcia dotykać rękami. Cóż wobec tego robił Indianin, gdy chciał je spoż
Przykucał i krzyżował ręce pod sobą. W ten sposób mógł jeść, gdyż
skrzyżowane pod nim oznaczały metaforycznie stopy. Mamy tu przeno
w postaci działania, pierwotną metaforę poprzedzającą wyobraźnię sło
spowodowaną przez pragnienie obejścia rzeczywistości.

Ponieważ dla człowieka pierwotnego słowo jest niejako identyczne z prz
miotem, który oznacza, uważa on za niemożliwe nazwać po imieniu rzecz str
ną, którą uznaje za tabu. O takim przedmiocie mówi się tylko aluzyj
używając słowa, które oznacza coś innego, i tak występuje on w mo
zastępczo i potajemnie. Gdy Polinezyjczyk, któremu nie wolno nazywać
imieniu nic, co należy do króla, ujrzy pochodnie palące się w królews
chacie, powie: „Błyskawica oświeca obłoki na niebie". Mamy tu znów
taforyczne wyminięcie.

Raz osiągnięty w tych tabuistycznych formach instrument metaforyc
ekspresji może być wykorzystany do wielu odmiennych celów. Ten, kt
stał się panującym w poezji, miał na celu wywyższenie przedmiotów rze
wistych. Podobnego używano do celów dekoracji, upiększenia i uwypukle
uwielbianej rzeczywistości. Byłoby interesujące wykazać, czy w nowej a
stycznej twórczości, gdzie metafora pełni funkcję zasadniczą, a nie ty
dekoracyjną, nie posiada ona jednocześnie właściwości pomniejszając
i zamiast uszlachetniać i wywyższać, czy nie bagatelizuje i nie lekcew
ubogiej rzeczywistości. Pamiętam lekturę tomu współczesnej poezji, w kt
światło błyskawicy było porównane do ciesielskiego lineału, a bezlistne d
wa zimowe — do mioteł zamiatających niebo. Broń poezji obróciła się p
ciwko rzeczom naturalnym i kaleczy je lub zabija.

SURREALIZM I INFRAREALIZM

Choć metafora jest najbardziej bezwzględnym instrumentem dehumanizacji, z pewnością nie jest jedynym. Jest wiele różnych jej odmian.

Najprostsza może być określona jako zmiana perspektywy. Z punktu widzenia zwykłego ludzkiego życia rzeczy wydają się mieć naturalny porządek, określoną hierarchię. Niektóre zdają się być bardzo ważne, inne nieco mniej, jeszcze inne — niezastąpione. By zadowolić pragnienie dehumanizacji, nie potrzeba zmiany wrodzonej natury rzeczy. Wystarczy odwrócić wartość modelu i stworzyć sztukę, w której drobne wydarzenia życia ukażą się na pierwszym planie i w monumentalnych wymiarach.

Tu odnajdujemy wiążące ogniwo pomiędzy dwiema pozornie bardzo różnymi metodami nowoczesnej sztuki: surrealizmem metafory i tym, co może być nazwane infrarealizmem. Oba zaspokajają potrzebę unikania i niezauważania rzeczywistości. Zamiast wznosić się na poetyczne wyżyny, sztuka schodzi poniżej poziomu określającego naturalną perspektywę. Jak można przezwyciężyć realizm tylko poprzez położenie nań zbyt wielkiego nacisku i badanie z soczewką w ręku mikrostruktury życia — obserwujemy u Prousta, Ramón Gomeza de la Serna, Joyce'a.

Ramón potrafi skomponować całą książkę na motywie piersi — ktoś nawet nazwał go nowym Kolumbem, który odkrył półkule — lub na motywie placu jutrzenki, na Rastro i Puerta del Sol. Procedura polega po prostu na tym, aby sprawom marginesowym, które zwykle nie zwracają uwagi, pozwolić odgrywać główną rolę w życiowym dramacie. Giraudoux, Morand i in. używają (we właściwy im sposób) tej samej estetycznej broni.

Tym należy tłumaczyć entuzjazm Giraudoux i Moranda dla Prousta, jak również w ogóle podziw, jaki żywi młode pokolenie do pisarza tak całkowicie innego okresu. Zasadniczym rysem rozbudowanej powieści Prousta, mającym wiele wspólnego z nową artystyczną wrażliwością, jest ta zmiana perspektywy: pogarda dla starych, monumentalnych form duszy i ahumanistyczne skupienie uwagi na mikrostrukturze uczuć, stosunków społecznych, charakterów.

INWERSJA

Umocniwszy się w swych własnych prawach, metafora przejęła mniej lub bardziej przodującą rolę w sztuce poetyckiej. Znaczy to, iż intencje estetyczne dokonały całkowitego obrotu i obecnie wskazują kierunek przeciwny poprzedniemu. Niegdyś metafora służyła rzeczywistości jako jej dekoracja, obecnie panuje tendencja do wyeliminowania zarówno ekstrapoetyczności, jak i realności i „realizowania" samej metafory, uczynienia z niej „*res poetica*". To odwrócenie procesu estetycznego nie ogranicza się do sposobu użycia metafory. W dziedzinie wszystkich środków i dyscyplin artystycznych kształtuje ono w stopniu decydującym — w sensie tendencji[6] — fizjonomię całej współczesnej sztuki.

Stosunek pomiędzy naszym umysłem a rzeczami polega na tym, iż myślimy o rzeczach, tworzymy o nich pojęcia. Ściśle mówiąc — posiadamy rze-

czywistość tylko w sensie idei, które potrafimy sobie o niej stworzyć. Pojęcia te podobne są do wysokiego tarasu, z którego oglądamy świat. Każda nowa idea, jak to przedstawił Goethe, jest jak nowo rozwinięty organ. Przy pomocy pojęć widzimy świat — lecz z racji naturalnej właściwości umysłu nie widzimy samych pojęć — tak jak oczy, gdy patrzą, nie widzą samych siebie. Innymi słowy, myślenie jest usiłowaniem zdobycia rzeczywistości za pomocą idei; ruch umysłu spontanicznie kieruje się od pojęcia — do świata.

Lecz ideę od rzeczy oddziela nieograniczony dystans. Przedmiot rzeczywisty zawsze przewyższa pojęcie, które ma go obejmować. Obiekt jest czymś więcej i czymś innym niż to, co zawiera jego idea. Pojęcie pozostaje pustym wzorem, rodzajem rusztowania, przy pomocy którego próbujemy dosięgnąć rzeczywistość. Jednakże tendencja tkwiąca w naturze ludzkiej skłania nas do przyjmowania za rzeczywistość tego, co o tej rzeczywistości myślimy i w ten sposób prowadzi nas do pomieszania rzeczywistości i idei oraz brania w dobrej wierze rzeczy wtórnej za rzecz samą. Tęsknota za rzeczywistością prowadzi nas do jej naturalnej idealizacji. Taka jest wrodzona predyspozycja człowieka.

Jeśli teraz zmienimy naturalny kierunek tego procesu: jeśli odwracając się od wspomnianej rzeczywistości, weźmiemy idee za to, czym są — po prostu za subiektywne wzory — i każemy żyć im jako takim: oschłym i kanciastym, lecz czystym i przejrzystym — krótko mówiąc, jeśli rozmyślnie zamierzamy „urzeczywistnić" nasze pojęcia — dehumanizujemy je i niejako odrealniamy. Albowiem pojęcia są rzeczywiście nierealne. Uznanie ich za rzeczywistość jest idealizacją, zupełnym fałszem. Z drugiej strony, powołanie ich do życia w ich największej nierealności jest — że użyję tego wyrażenia — urzeczywistnieniem nierealności jako takiej. W ten sposób obieramy kierunek nie od umysłu do świata. Wprost przeciwnie, nadajemy trójwymiarowe istnienie samym wzorom, obiektywizujemy subiektywne, „przydajemy ziemskości" temu, co immanentne.

Malarz tradycyjny, malując portret, twierdzi, iż potrafi oddać istotę modelu, podczas gdy faktycznie w najlepszym razie przenosi na płótno schematyczny wybór, dokonany arbitralnie przez niego spośród niezliczonej ilości rysów składających się na żywą osobę. Co by było, gdyby malarz zmienił swój zamiar i zdecydował się malować nie realną osobę, lecz swą własną ideę, swój model tej osoby? Właśnie w tym wypadku portret byłby prawdą, niczym więcej tylko prawdą i niepowodzenie nie byłoby tak nieuniknione. Wyrzekając się rywalizacji z rzeczywistością, malarstwo staje się tym, czym jest naprawdę: wyobrażeniem, nierealnością.

Ekspresjonizm, kubizm itd. próbowały — w różnym stopniu — wykonać ten program. Od malowania rzeczy malarz zwrócił się w kierunku malowania idei. Zamknął oczy na świat zewnętrzny i skoncentrował się na subiektywnych wyobrażeniach własnego umysłu.

Mimo surowości swej faktury i beznadziejnej wulgarności przedmiotu, sztuka Pirandella *Sześć osób w poszukiwaniu swego autora* jest, z punktu widzenia estetycznej teorii dramatu, być może jedną z najbardziej interesujących sztuk współczesnych. Jest ona wybitnym przykładem tego odwróce-

nia postawy artystycznej, które starałem się opisać. Tradycyjni dramaturdzy spodziewali się, że w postaciach ich sztuk będziemy widzieć ludzi, a w ich działaniu — symptomy „ludzkiego" dramatu. Tymczasem nasze zainteresowanie wzbudzają osoby dramatu jako takie — to jest jako idee lub czyste wzory.

Dramat Pirandella jest, powiedziałbym, pierwszym „dramatem pojęć" we właściwym tego znaczeniu. Wszystkie inne, które nosiły tę nazwę, nie były dramatami pojęć, lecz dramatami rozgrywanymi między pseudobohaterami symbolizującymi pojęcia. W utworze Pirandella smutny los każdej z sześciu osób jest po prostu pretekstem i pozostaje w cieniu. Jesteśmy natomiast świadkami rzeczywistego dramatu pewnych pojęć jako takich, pewnych subiektywnych fantomów gestykulujących w wyobraźni autora. I tutaj dążenie artysty do dehumanizacji jest wyraźne, sztuka daje rozstrzygający dowód, na to, iż osiągnięcie jej jest możliwe. Równocześnie zaś jest ona typowym przykładem, jak trudno przeciętnej publiczności przystosować się do takiej odwróconej perspektywy. Szuka ona dramatu ludzkiego, który tu artysta uparł się przedstawić od niechcenia, w sposób wymijający i żartobliwy, stawiając na to miejsce — to znaczy na pierwsze miejsce — fikcję teatralną jako taką. Przeciętni bywalcy teatralni mają za złe, iż chciano ich oszukać, i tym bardziej zżymają się na to, by bawiono ich tak czarującym fałszem sztuki — w im bardziej wyszukany i bardziej szczery sposób odsłania ona swą szalbierczą naturę.

OBRAZOBURSTWO

Nie jest przesadą twierdzenie, że nowocześni malarze i rzeźbiarze zdradzają oczywistą odrazę do form i istnień kreowanych przez samo życie. Fakt ten szczególnie staje się jasny, jeśli porównamy sztukę lat ostatnich z tym wspaniałym okresem, kiedy malarze i rzeźbiarze, otrząsnąwszy się jak z nocnego koszmaru z dyscypliny gotyku, rzucili pierwszy siew pod ogarniające świat cały plany Renesansu. Odtworzenie bujnych form modelu — człowieka, zwierzęcia lub rośliny — było rozkoszą dla pędzla i dłuta. Wszystko, w czym czuło się pulsowanie dynamicznej siły życia, stanowiło przedmiot godny sztuki. Od malarstwa i rzeźby formy organiczne przeniosły się do ornamentu. Była to epoka rogu obfitości, a ulewna jego szczodrobliwość cały okres zatopiła w owocach okrągłych i dojrzałych.

Czemu pełne i łagodne formy życia są tak odpychające dla artysty dnia dzisiejszego? Czemu zamienia on je na wzory geometryczne? A jednak, pomijając wszystkie pomyłki i wszystkie sztuczki kubizmu, faktem jest, że przez pewien czas znajdowaliśmy upodobanie w języku czystych Euklidesowych wzorów.

Problem stanie się jeszcze bardziej skomplikowany, jeśli uświadomimy sobie, że powszechne manie tego typu powtarzały się periodycznie w historii. Nawet w ewolucji sztuki prehistorycznej widzimy, że wrażliwość artystyczna zaczynała od poszukiwania form żyjących, następnie zaś z przerażeniem i niechęcią porzuciła je i uciekła się do znaków abstrakcyjnych, będących

ostatnimi rezerwatami form zwierzęcych lub kosmicznych. Wąż został wy stylizowany w meander, słońce w swastykę. Niekiedy ten wstręt do form życia rozbudzał namiętności i powodował konflikty społeczne. Bunt prze ciwko obrazom wschodniego chrześcijaństwa, prawo Semitów zakazując przedstawiania zwierząt — postawa przeciwna instynktowi tych, którz ozdabiali jaskinię Altamiry — bez wątpienia nie wywodziły się wyłączni z uczuć religijnych, lecz także z estetycznej wrażliwości, której wpływ n sztukę bizantyńską łatwo da się stwierdzić.

Gruntowne przestudiowanie takiego wybuchu obrazoburstwa w relig i sztuce byłoby rzeczą niezwykle interesującą. Sztuka współczesna z pewnoś cią bierze impuls od jednej z tych ciekawych obrazoburczych potrzeb. Ic myślą przewodnią mogłoby być przykazanie Porphyriusa, które w adaptac manicheańskiej tak gwałtownie było zwalczane przez świętego Augustyna „*Omnium corpus fugiendum est*" — gdzie *corpus* z pewnością może by rozumiane jako „ciało żyjące". Zadziwiający kontrast w porównaniu z kultu rą grecką, która w swych najwyższych osiągnięciach tak wielką miłości obdarzała formy żyjące.

NEGATYWNY WPŁYW PRZESZŁOŚCI

Esej ten, jak już mówiłem, ogranicza się do określenia nowej sztuk poprzez kilka wyróżniających ją cech. Jakkolwiek wyrósł on z zainteresowa o szerszym horyzoncie, strony te nie roszczą sobie pretensji zadośćuczyni tym zainteresowaniom, pragną tylko pobudzić czytelnika; po czym pozosta wimy go jego własnym rozmyślaniom.

Gdzie indziej już wskazywałem, że w sztuce i czystej nauce — właśni dlatego, że ich działalność jest najbardziej swobodna i najmniej uzależnion od warunków społecznych — pierwsze sygnały jakichkolwiek zmian w zbio rowej wrażliwości stają się łatwo dostrzegalne. Zasadnicza rewizja postaw człowieka w stosunku do życia pierwszy swój wyraz znajduje zazwycza w kreacji artystycznej i teorii naukowej. Subtelna istota obu tych dziedzi czyni je podatnymi na najlżejszy powiew duchowych prądów. Tak jak na ws otwierając rankiem okno badamy dym wznoszący się z kominów, aby określić kierunek wiatru tego dnia, w taki sam sposób możemy, w podobnie me teorologicznym celu studiować sztukę i naukę młodego pokolenia.

Pierwszym stopniem był opis nowego zjawiska. Dopiero teraz, gdy został już to zrobione, możemy przystąpić do badania, jakiego ogólnego stylu życi sztuka nowoczesna jest symptomem i zwiastunem. Odpowiedź wymaga ana lizy przyczyn, które spowodowały ten dziwny przewrót w sztuce. Skąd t pragnienie dehumanizacji? Skąd ta niechęć do form związanych z życiem Podobnie jak wszystkie zjawiska historyczne i to również wyrosło z mnó stwa splątanych korzeni, które tylko subtelny węch może wyśledzić. Teg rodzaju śledztwo jest sprawą zbyt poważną, by mogło zostać podjęte na tym miejscu. Jednakże, niezależnie od innych istniejących powodów, jeden jes oczywisty, choć być może nie zasadniczy.

Nigdy nie dosyć podkreślać wpływ, jaki we wszystkich czasach prze szłość sztuki wywierała na jej przyszłość. W umyśle artysty zachodzi rodza

reakcji chemicznej na skutek ścierania się jego indywidualnej wrażliwości i już istniejącej sztuki. Nie znajduje się on zupełnie sam wobec świata, który jest przed nim. W jego stosunki ze światem wkracza zawsze jako tłumacz tradycja artystyczna. Jaka może być reakcja twórczej jednostki na piękno dawnych dzieł? Może być pozytywna lub negatywna. Albo artysta jest w zgodzie z przeszłością i uważa ją za swe dziedzictwo, które czuje się w powołaniu udoskonalać, albo odkrywa on w sobie spontaniczną, nieokreśloną awersję w stosunku do ustalonej i powszechnie uznanej sztuki. O ile w pierwszym wypadku czuje się dobrze pozostając w zwyczajowych formach i powtarzając niektóre z ich uświęconych wzorów, o tyle w drugim — nie tylko zbacza od ustalonych tradycji, lecz również znajduje przyjemność w nadawaniu swej pracy wyraźnej cechy protestu przeciwko zasadom uświęconym przez czas.

Gdy mówi się o wpływie przeszłości na teraźniejszość, nowoczesność bywa pomijana. To, że dzieło pewnego okresu może być ukształtowane na wzór innego, dawnego okresu — zawsze łatwo było zauważyć. Lecz dojrzeć negatywny wpływ przeszłości i zdać sobie sprawę z faktu, iż nowy styl nierzadko wyrasta ze świadomego przeciwstawienia w stosunku do stylu tradycyjnego — to wymaga niejakiego wysiłku.

W takim stanie rzeczy rozwój sztuki od romantyzmu aż po dzień dzisiejszy nie może być zrozumiany, dopóki ten negatywny ton żartobliwej agresji nie jest brany pod uwagę jako czynnik estetycznej przyjemności. Baudelaire wysławia czarną Wenus właśnie dlatego, że Wenus klasyczna jest biała. Odtąd wszystkie kolejne style zawierały wciąż wzrastającą dozę szyderstwa i lekceważenia, aż do chwili obecnej, kiedy nowa sztuka ogranicza się niemal wyłącznie do protestu przeciwko sztuce minionej.

Powodów nie należy szukać daleko. Gdy sztuka patrzy wstecz na wiele wieków ciągłej ewolucji bez większych luk lub katastrof historycznych, dzieła jej ulegają ciągłej akumulacji i ciężar tradycji coraz bardziej przytłacza aktualne natchnienie. Inaczej mówiąc, ciągle wzrastająca suma tradycyjnych stylów krępuje bezpośrednie i pierwotne obcowanie pomiędzy nowym artystą i otaczającym go światem. W tym wypadku może się zdarzyć jedna z dwóch rzeczy. Albo tradycja stłumi całą energię twórczą — jak w Egipcie, Bizancjum i w ogóle na Wschodzie — lub też wpływ przeszłości na teraźniejszość zmieni swą formę i nastanie długi okres, kiedy nowa sztuka krok za krokiem uwolni się od sztuki dawnej, która groziła stłumieniem jej. Nowoczesność jest objawem typowym dla Europy, której futurystyczny instynkt, nadający ton jej historii, stanowi charakterystyczny kontrast do nieuleczalnego konserwatyzmu Wschodu.

Większa część tego, co nazwałem dehumanizacją i niechęcią do żywych form, powodowana jest właśnie przez taką awersję do tradycyjnej interpretacji rzeczywistości. Siła ataku jest odwrotnie proporcjonalna do dzielącego czasu. Najgwałtowniejszą wzgardą obdarza się poczynania wieku XIX, chociaż zawierały one już znaczną dozę opozycji w stosunku do dawnych stylów. Z drugiej strony, nowa wrażliwość wykazuje nieco podejrzany entuzjazm dla sztuki najbardziej odległej w czasie i przestrzeni, dla prehistorycznego lub barbarzyńskiego prymitywizmu. To, co jest atrakcyjne dla nowoczesnego ar-

tysty w tych pierwotnych dziełach — to nie tyle ich jakość artystyczna, il ich dziewiczość, to jest nieobecność tradycji.

Jeśli krótko zastanowimy się nad problemem: jaki typ życia objawia si poprzez ten atak na sztukę przeszłości — dojdziemy do dziwnego i szokują cego wniosku. A może napaść na całą minioną sztukę oznacza zwrócenie si przeciwko samej sztuce?

Czy entuzjazm dla czystej sztuki nie może być maską, za którą kryje si przesyt sztuką i nienawiść do niej? Lecz jak to jest możliwe? Nienawiś do sztuki nie może rozwinąć się jako zjawisko izolowane: idzie ona równo legle z nienawiścią do nauki, państwa, z nienawiścią do całej cywilizacji jak takiej. Czyż jest do pomyślenia, żeby współczesny człowiek Zachodu żywi jątrzącą urazę w stosunku do swej własnej historycznej istoty? Czy odczuw cn coś pokrewnego do *„odium professionis"* średniowiecznych mnichów — tę awersję, którą po długich latach klasztornej dyscypliny czuli oni do we wnętrznego regulaminu, kształtującego ich życie?

Oto moment, by rozważnie odłożyć pióro i pozwolić, by stado pytań odle ciało swym skrzydlatym szlakiem.

SKAZANI NA IRONIĘ

Odkrycie, iż nowy styl, biorąc najogólniej, charakteryzuje dążność do eli minowania wszystkiego, co ludzkie, i zachowania tylko elementów czyst artystycznych, zdawałoby się świadczyć o wielkim entuzjazmie dla sztuki Lecz gdy rozpatrzymy problem wszechstronnie i spojrzymy na niego po innym kątem widzenia, natkniemy się na niespodziewany grymas przesyt i wzgardy. Sprzeczność jest tu oczywista i musi być mocno podkreślona Wskazuje to definitywnie, iż sztuka nowoczesna jest w istocie swej dwu znaczna, co w gruncie rzeczy wcale nas nie dziwi, bowiem ten charakte dwuznaczności miały wszystkie ważne problemy ostatnich lat. Krótka analiz politycznego rozwoju Europy mogłaby odkryć tę samą istotną dwuznaczność

Jednakże, w wypadku sztuki, sprzeczność między miłością i nienawiścią d jednej i tej samej rzeczy wyda się nieco złagodzona po dokładniejszym wej rzeniu w bieżącą produkcję artystyczną.

Pierwszą konsekwencją odwrotu sztuki od samej siebie jest wyklęci wszelkiego patosu. Sztuka przeładowana „ludzkością" stała się tak ciężka, ja samo życie. Była ona sprawą niezwykle poważną, niemal świętą. Czasem — jak w wypadku Schopenhauera i Wagnera — dążyła ni mniej ni więc tylko do uratowania ludzkości. Tymczasem inspiracja nowoczesności — jes to istotnie dziwne — jest zawsze żartobliwa. Żartobliwość ta może być mnie lub więcej wyrafinowana, może obejmować całą gamę odcieni, od otwarteg błazeństwa do nieznacznego ironicznego przymrużenia oczu, lecz jest zawsze obecna. Nie polega to na tym, że komiczna jest treść utworu — oznaczałoby to nawrót do sposobu i gatunku „humanistycznego" stylu — chodzi o to że, bez względu na treść, sama sztuka jest żartobliwa.

Poszukiwanie fikcji jako fikcji, co, jak rzekliśmy, sztuka nowoczesna uprawia, jest zadaniem, które nie może być wykonane bez odpowiedniego

grymasu. Sztuka jest ceniona właśnie dlatego, że uznaje się ją za farsę. Ta cecha, bardziej niż jakakolwiek inna, sprawia, że dzieła młodych są tak niezrozumiałe dla ludzi poważnych, mających mniej postępowe gusty. Nowoczesne malarstwo i muzyka są dla nich czystą „farsą", w najgorszym tego słowa znaczeniu — i nie chcą, by ich przekonywano, iż farsa może być powołaniem i chlubą sztuki. „Farsa", w niewłaściwym sensie tego słowa, miałaby miejsce wtedy, gdyby nowoczesny artysta pretendował do zrównania się z „poważnymi" artystami przeszłości, a malarz kubistyczny spodziewał się być sławiony tak uroczyście i nabożnie, jak rzeźby Michała Anioła. Tymczasem on tylko zachęca nas do spojrzenia na dzieło sztuki jako na żart, którym sztuka sama się bawi. Ta krotochwilna właściwość nowoczesnej sztuki jest tym, co się z niej ostanie. Zamiast wyszydzania innych osób lub rzeczy — a bez ofiary nie ma komedii — nowa sztuka ośmiesza samą sztukę.

Czy należy się tym gorszyć? Sztuka nigdy tak jasno nie pokazała swego czarnoksięskiego daru, jak w tej drwinie z samej siebie. Dzięki temu samobójczemu gestowi kontynuuje ona swe istnienie i jej samozaprzeczenie w cudowny sposób przyniosło jej ocalenie i triumf. Wątpię bardzo, by jakikolwiek młody człowiek naszych czasów mógł zwrócić większą uwagę na poemat, obraz lub utwór muzyczny, które nie byłyby zaprawione odrobiną ironii.

Ta ironiczna refleksja sztuki nad samą sobą nie jest całkowicie nowa ani jako idea, ani jako teoria. Na początku ubiegłego stulecia grupa niemieckich romantyków, pod przewodem dwóch braci Schleglów, uznała ironię za najważniejszą kategorię estetyczną, a ich pobudki były bardzo podobne do racji naszych młodych artystów. Sztuka nie ma prawa istnienia, jeśli zadowalając się reprodukcją rzeczywistości, zbytecznie ją kopiuje. Jej zadaniem jest powoływać do życia światy urojone. A to może nastąpić tylko wtedy, gdy artysta wzgardzi rzeczywistością i przez ten akt sam siebie postawi ponad nią. Być artystą, to znaczy przestać brać na serio tę bardzo poważną osobę, jaką bylibyśmy nie będąc artystą.

Co prawda, ta nieunikniona dawka ironii przydaje sztuce nowoczesnej monotonii, która może wyczerpać największą cierpliwość. Lecz, jakby nie było, sprzeczność między przesytem a entuzjazmem wydaje się być teraz rozwiązana. Pierwszy — wzbudza sztuka traktowana na serio, drugi — odczuwa się dla sztuki, która święci triumf jako farsa, wyśmiewająca wszystko, ze sobą włącznie — podobnie jak w systemie luster bez końca odbijających się wzajemnie, gdzie żaden kształt nie jest ostateczny i wszystkie mogą być ewentualnie wyszydzone lub ukazane jako czysta imaginacja.

SZTUKA — SPRAWĄ BEZ ZNACZENIA

Wszystko, co tu wyłożyliśmy, uzupełnić należy przez najpoważniejszy i najgłębszy symptom sztuki współczesnej — dziwną zaiste cechę, która wymaga starannego rozważenia. Trudno jest wytłumaczyć, co przez to rozumiem, głównie dlatego, że chodzi tu o ścisłe sformułowanie.

Dla młodego pokolenia sztuka jest sprawą bez znaczenia. Zdanie to przeraziło mnie, nim zostało napisane, jestem bowiem w pełni świadomy wszystkich różnorodnych znaczeń, jakie w sobie zawiera. Nie chodzi o to, iż pierwszemu lepszemu współczesnemu człowiekowi sztuka wydaje się mniej ważna niż wydawała się poprzednim generacjom, lecz o to, że to sam artysta traktuje sztukę jako rzecz bez znaczenia. Ale i to nie oddaje dokładnie sytuacji. Nie chcę przez to powiedzieć, że artysta lekceważy swą sztukę i swe zajęcie, ale one interesują go przede wszystkim dlatego, że nie posiadają żadnego transcendentalnego znaczenia. Aby lepiej zrozumieć to, co zaszło, porównajmy rolę sztuki dzisiejszej z tą, jaką odgrywała trzydzieści lat temu i w ogóle w ciągu minionego stulecia. Poezja i muzyka były wówczas działalnością o wielkim formacie. W perspektywie upadku religii i nieuniknionego relatywizmu nauki spodziewano się, iż sztuka weźmie na siebie ni mniej ni więcej tylko ocalenie ludzkości. Była ona ważna z dwóch powodów: ze względu na tych, którzy poprzez nią mieli do czynienia z najgłębszymi problemami humanizmu, oraz jako wyraz dążeń humanistycznych, z których gatunek ludzki wywodzi swą godność i usprawiedliwienie. To był szczególny widok, ta podniosła aura, w której wielki poeta lub geniusz muzyczny zjawiał się przed masami — aura proroka i założyciela religii, majestatyczna poza męża stanu odpowiedzialnego za sytuację świata.

Obawiam się, iż artysta dnia dzisiejszego byłby jak rażony piorunem, gdyby mu powierzyć tak ogromną misję i gdyby w konsekwencji zajmował się w swej pracy problemami tego pokroju. W jego pojęciu królestwo sztuki rozpoczyna się tam, gdzie powietrze jest lżejsze i rzeczy, wolne od formalnych więzów, rozpoczynają kapryśne pląsy. W tych uniwersalnych piruetach widzi on najwyższą gwarancję istnienia muz. Jeśli sztuka ma wybawić człowieka, może dokonać tego tylko ocalając go od powagi życia i przywracając mu niespodziewane chłopięctwo. Symbolem sztuki staje się znów czarodziejski flet Wielkiego Bożka Pana, który sprawia, iż młode koźlęta brykają na skraju gajów.

Cała nowoczesna sztuka stanie się zrozumiała i na swój sposób wielka, jeśli przyjmiemy ją jako próbę zaszczepienia młodości staremu światu. Inne style w sztuce muszą być interpretowane w związku z dramatycznymi ruchami społecznymi i politycznymi lub z wybitnymi prądami religijnymi i filozoficznymi. Nowy styl można skojarzyć tylko z triumfem sportu i gier fizycznych. Tkwi w tym samym źródle i gatunku.

W ciągu kilku ostatnich lat widzieliśmy, jak prawie wszystkie karawele powagi zatopione były przez falę przypływu sportów, która zalała stronice gazet. Artykułom wstępnym grozi wciągnięcie w otchłań nagłówków, a po powierzchni zwycięsko będą żeglować regaty jachtów. Kult ciała jest nieomylnym znakiem zwrotu w kierunku młodości — ponieważ tylko młode ciało jest gibkie i piękne. Natomiast kult umysłu świadczy o uznaniu dla starości, gdyż umysł osiąga pełnię dopiero wtedy, gdy ciało zaczyna chylić się ku upadkowi. Triumf sportu oznacza zwycięstwo młodości nad wartościami wieku. W związku z tym notuje się sukcesy kina, sztuki wybitnie cielesnej.

W moim pokoleniu obyczaje starszego wieku cieszyły się jeszcze wielkim prestiżem. Młodzi chłopcy tak niecierpliwie chcieli przestać być chłopcami, że naśladowali sposób garbienia się starszych. Dzisiaj dzieci chcą przedłużyć swoje dzieciństwo, a chłopcy i dziewczęta — swą młodość. Jest rzeczą niewątpliwą — Europa wkracza w erę młodzieńczości.

Fakt ten nie powinien nas dziwić. Historia porusza się wewnątrz długich biologicznych rytmów, których główne fazy kształtują oczywiście nie czynniki podrzędne, odnoszące się do szczegółów, lecz zasadnicze siły kosmicznej natury. Trudno pojąć, dlaczego główne i biegunowo różne cechy właściwe żyjącemu organizmowi — płeć i wiek — nie kształtują w sposób zdecydowany profilu czasów. Istotnie, łatwo zauważyć, że historia rytmicznie waha się w jedną i w drugą stronę pomiędzy tymi dwoma biegunami, podkreślając w pewnych epokach cechy męskie, w innych żeńskie, lub też, jak teraz, wynosząc postawę młodzieńczą, by następnie znów doceniać dojrzałość starszego wieku.

Nowym aspektem europejskiej egzystencji, obejmującym wszystkie dyscypliny życia, jest wejście w epokę męskości i młodzieńczości. Na jakiś czas kobiety i ludzie starzy muszą ustąpić rządzenie życiem chłopcom; nic dziwnego, iż świat staje się coraz bardziej bezceremonialny.

Wszystkie właściwości nowoczesnej sztuki mogą być sprowadzone do tej jednej: zrzeczenia się przez nią swej własnej ważności — cechy, która z kolei znaczy, ni mniej ni więcej, iż sztuka zmieniła swą pozycję w hierarchii ludzkich zainteresowań i działalności. Ta działalność i zainteresowania mogą być przedstawione jako system kół koncentrycznych, których promienie wyznaczają dynamiczną odległość od osi ludzkiego życia, gdzie burzą się największe namiętności. Wszystkie ludzkie sprawy — materialne i duchowe — krążą po swych poszczególnych orbitach wokół tego pulsującego serca całego systemu. Sztuka, która, jak nauka i polityka, znajduje się bardzo blisko osi entuzjazmu, tego kręgosłupa naszej osobowości, przemieszcza się w kierunku kół zewnętrznych. Nie utraciła ona nic ze swych atrybutów, lecz stała się problemem mniejszej wagi.

Dążenie do czystej sztuki nie jest przejawem arogancji, jak to się często uważa, lecz skromności. Sztuka, która pozbawia się sama humanistycznego patosu, jest rzeczą bez znaczenia — po prostu sztuką bez innych pretensji.

ZAKOŃCZENIE.

Izys m y r i o n o m a, Izys o dziesięciu tysiącach imion — tak nazywali Egipcjanie swoją boginię. Poniekąd wszelka rzeczywistość jest rzeczą o dziesięciu tysiącach nazw. Jej składniki i płaszczyzny są niezliczone. Czy jest możliwa próba dania definicji jakiejkolwiek rzeczy, choćby najmniej ważnej, w kilku słowach? Byłby to szczęśliwy traf, gdyby cechy tu wskazane, z niezliczonej liczby możliwych, były istotnie decydujące. Szanse są szczególnie znikome, skoro obiektem jest dziejąca się rzeczywistość, która dopiero rozpoczyna swój pochód w czasie.

Tak więc są wszelkie dane na to, że ta próba analizy sztuki współczesnej jest pełna potknięć. Teraz, gdy zbliżam się do zakończenia mych wywodów, miejsce, jakie zajmowały, wypełnia nadzieja, że inni być może poruszą te problemy w sposób bardziej szczęśliwy. Praca wymyślenia dziesięciu tysięcy nazw może być rozdzielona pomiędzy wielu mówiących.

Nie będzie to jednak uczeniem się na moich błędach, jeśli ktoś spróbuje wskazać taką czy inną pojedynczą cechę, pominiętą w mojej analizie. Artyści są skłonni popełniać ów błąd, gdy mówiąc o swej sztuce nie umieją zrobić tego kroku wstecz, który pozwala na szeroką perspektywę faktów. Nie ulega wątpliwości, iż najlepiej zbliżyłoby nas do prawdy wynalezienie formuły, która w jednym unifikującym, harmonijnym zwrocie zawierałaby największą ilość poszczególnych faktów — podobnie jak warsztat tkacki, który jednym uderzeniem przeplata tysiąc nitek.

Powodowała mną jedynie radość, jaką daje próba zrozumienia czegoś — nie zaś gniew czy entuzjazm. Starałem się ustalić sens nowych intencji sztuki i oczywiście zakładało to postawę przewidzianej z góry życzliwości. Lecz czyż można rzecz jakąś przybliżyć do innego umysłu i nie skazać jej na wyjałowienie?

Może ktoś powiedzieć, iż nowa sztuka nie stworzyła, jak dotąd, nic, co warte byłoby zachodu, ja skłonny jestem myśleć podobnie. Zaproponowałem, by wydobyć z pracy młodych intencję, która jest najsoczystszą częścią, a pominąłem realizacje. Kto wie, co może wyniknąć z tego będącego w zarodku stylu? Praca, której się podjął, jest ogromna: pragnie tworzyć z niczego. Później, jak przypuszczam, zadowoli się czymś mniejszym i osiągnie więcej.

Lecz jakiekolwiek są ich niedociągnięcia, młodzi artyści jedno uważają za pewne: nie ma odwrotu. Wszystkie wątpliwości w stosunku do inspiracji tych pionierów mogą być usprawiedliwione, a jednak nie stanowią one dostatecznej przyczyny do potępienia ich. Obiekcje powinny by być uzupełnione czymś pozytywnym: sugestią innej od dehumanizacji drogi dla sztuki, nie powracającej jednak do ubitych i wytartych ścieżek.

Łatwo jest protestować przeciwko temu, iż możliwe jest stworzenie sztuki bez związku z zastaną tradycją. Lecz ten wygodny frazes nie może na nic przydać się artyście, który z piórem lub dłutem w dłoni siedzi czekając na konkretne natchnienie.

Przełożyła z języka angielskiego
Helena Zaworska

PRZYPISY

[1] Na przykład w średniowieczu. Zgodnie z podziałem społeczeństwa na dwie warstwy: szlachciców i nie-szlachciców, istniała sztuka arystokratyczna, która była „konwencjonalna" i „idealistyczna", oraz sztuka popularna — realistyczna i satyryczna.

[2] Ta nowa wrażliwość jest nie tylko sprawą talentu artystów, lecz również ich odbiorców. Gdy powiedziałem powyżej, iż nowa sztuka jest sztuką dla artystów, przez „artystów" rozumiałem nie tylko tych, którzy tworzą sztukę, lecz również tych, którzy zdolni są dostrzec jej czysto artystyczne wartości.

[3] „Ultraizm", „skrajność" — jest jedną z najbardziej właściwych nazw, jaka może być ukuta dla określenia nowej wrażliwości.

[4] Dowiodła tego pomyłka dadaistów. Warto zanotować raz jeszcze (patrz powyższą uwagę), że dziwaczne i nieudane eksperymenty nowej sztuki wywodzą się w sposób dość oczywisty z ich organicznych zasad, będąc tym samym przekonywającym dowodem, iż sztuka nowoczesna jest zjawiskiem zjednoczonym i pełnym sensu.

[5] Przyczynowość i motywacja to dwa zupełnie różne stosunki. Przyczyny naszych stanów świadomości nie zawierają się w tych stanach; wiedza je nam uświadamia. Lecz motywy uczuć, woli lub wiary są częścią samego działania. Motywacja jest stosunkiem świadomym.

[6] Byłoby nudne przestrzegać na każdej stronie, iż każda z cech wymienionych tu jako zasadnicze dla sztuki nowoczesnej musi być rozumiana jako dominująca skłonność, a nie jako właściwość absolutna.

DROGI DOJRZAŁOŚCI

Artur Międzyrzecki: *Wiersze wybrane.* Warszawa 1957, Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 223.

Wiele czynników złożyło się na to, że ciąg rozwojowy naszej poezji zakłócony został w 1944 roku, kiedy plejada nowych poetów wkroczyła do literatury pod osłoną nowej ideologii literackiej i polityki kulturalnej. Na styl nowej poezji, jej profil i perypetie rozwojowe wpłynął cały mechanizm kształtowania się artystycznej nadbudowy w okresach przewrotu, mechanizm polegający na formalnym często negowaniu starych stylistyk, na osobliwej rewolucyjnej przekorze, nieuniknionej w okresach przełomu.

W dziedzinie form artystycznych — jak słusznie niegdyś zauważył Plechanow — rewolucja postępuje kapryśnie, rzadko kieruje się celową, uzasadnioną merytorycznymi względami negacją i, nie oglądając się na nikogo i na nic, za wszelką cenę manifestuje swoją inność.

Ale nie tylko mechanizm przewrotu przyczynił się u nas do nadwerężenia ciągłości rozwojowej naszej liryki. Sama wojna wykopała przepaść między pokoleniami twórców, legła w poprzek rozwoju także starszych poetów, zmuszając ich do nowych poszukiwań lub mozolnego trudu odszukania samego siebie i miejsca, gdzie przerwana została pieśń.

W tym klimacie zadebiutowało pokolenie „pryszczatych", pokolenie utalentowanych „wandali" ze strzępami kultury wyniesionej z *Kinderstube* i sporym, przygniatającym młodzieńcze barki bagażem życiowych doświadczeń. Pokolenie Woroszylskich, Bratnych i Braunów nie ćwiczyło się na sonetach i canzonach i było dość surowe — jak świadczy o nim ich rówieśnik — w sztuce poetyckiej.

Na tle poetyckich debiutów jego „szalonych przyjaciół", którzy nie mieli zbyt wiele szczęścia i nie uczyli się na mistrzach z Jeu de Paume, twórczość Artura Międzyrzeckiego wyróżnia się literacką kulturą, programowym estetyzmem i elegancją.

On jeden bodaj w swoim pokoleniu nie przeżył antyestetycznej furii, a poezja, którą uprawia od lat piętnastu, korzeniami tkwi w międzywojennym dwudziestoleciu, sięga do wszystkich niemal jej warstw i złóż, czerpiąc z nich pożywkę. W jakimś sensie, odbywając swój poetycki zwiad, Międzyrzecki przemierza drogi rozwojowe najróżnorodniejszych kierunków i szkół, usiłując je spenetrować i eksploatować w poszukiwaniu własnego poetyckiego stylu.

Początek poetyckiej drogi Artura Międzyrzeckiego wywodzić się wydaje z twórczości Broniewskiego. Wpływy autora *Wiatraków* odczuwa się wyraźnie w jego pierwszym cyklu, nazwanym później przez poetę: *Broń i pieśń,* którzy jambem wybija swoje poetyckie koneksje. Międzyrzecki, kierowany intuicją, nawiązuje raczej do wczesnego okresu twórczości wybitnego poety, przezwyciężając w ten sposób wpływ jego potężnego talentu.

W debiutanckim tomiku poeta jak gdyby powtarza ewolucję autora *Wiatraków,* kontynuując oba ich nurty, charakterystyczne dla młodego Bro-

niewskiego. Jest to nurt klasycystyczny wraz z jego poetyckim sztafażem i nurt rewolucyjno-romantyczny. Z tego drugiego pozostaje raczej retoryczna stylizacja, uwarunkowana młodością oraz specyficznymi warunkami poetyckiego startu, które przyćmiły rewolucyjny patos wczesnych wierszy autora *Broni i pieśni:*

Ogarniam cię, ziemio włoska,
Bezsenną majową nocą.
Jeśli nie dojdę do Polski,
Daj mi tu spocząć.

W Aquafondata, w Cerva'o,
W dwu metrach gleby nieżyznej,
Mieć będę śmiertelnie trwałą
Drugą ojczyznę.

Po drodze punkt sanitarny
Odbierze znak tożsamości...
Nie mów, że będzie banalnie,
Będzie najprościej.

(Śpiewaj mi, ziemio...)

W żołnierskim rytmie tej strofy nie trudno odgadnąć jej inspiratora. Mówi o tym to nagłe wspinanie się i opadanie kadencji, liryczna retoryka, haficka strofa o spiętrzonym rytmie i skróconym oddechu, jamb i asonans, aliteracje muzycznie na pozór niewybredne i niewyszukane, pozorowanie banału, gawędziarski ton, lecz pozbawiony wielosłowia, ton tak charakterystyczny dla żołnierskiej liryki Władysława Broniewskiego.

Na przemian jednakże rozszerza się strofa poety, faluje szerszym oddechem i wybija klasyczne takty:

Płomienie już dogasają w rozbitych
gniazdach,
Ptaki rozpaczy bezdennej kołują
w chmurach.
Nad usypiskiem snu stoi przestrzeń
bezgwiezdna
(A może to cisza gra, a może gra kurant?).

Na drogach kurzaw wojennych, taktami
traktów
Maszyn gorące przemarsze tętnią wartepom
Pomiędzy zmierzchy i świty, upór i łatwość,
Małości zdarzeń jednakich i wielkość epok.

(Płomienie)

Czymże jest owo starcie się dwóch stylistyk w debiutanckim tomiku poety, pod którego wierszami widnieją egzotyczne nazwy włoskich miast i daty lat czterdziestych? Czy zwykłą stylizacją przesilenia, manierą? Młodzieńczą twórczość poety, najczęściej u kogoś terminującego, oceniać można chyba tylko późniejszymi osiągnięciami, które następują w miarę wyemancypowania się i uwolnienia od cudzych wpływów oraz zarysowywania się własnego poetyckiego oblicza.

Swoją twórczą odrębność poeci osiągają w różny sposób. W wypadku żywiołowego talentu decyduje nabyta później kultura i opanowanie formy. Są także wypadki, gdy do własnego profilu twórca dochodzi drogą przezwyciężenia nabytej literackiej kultury i artystycznej edukacji, która czasem dotkliwie ciąży nad młodym zwłaszcza talentem. Wydaje się, że początki dojrzałości poetyckiej zarysowują się wtedy, gdy nad nabytą formą górować zaczyna poetycka biografia, gdy ona właśnie decydować zaczyna o wyborze treści i doborze artystycznych środków:

Co rano wołał go Szanghaj
i żółta rzeka płynąca pod pagodą
szumiała na przemian z klonem.

Góra oliwna o smaku kakao
sprawiła, że wierzył głęboko
w Getsemani i rzymski rynek.

Imiona wiekowych haubic
wstrząsały nim jak struną,
którą trącając wędrowny minstrel
śpiewał oblężenie miasta Poitiers.

Kości ludzi umarłych
nie mówiły mu nic. Nauczył się
nazwy femur i nazwy cranium.

Na wojnie był kanonierem
i obszedł wiele krajów,
z czego nie zdawał sobie sprawy.

(Biografia)

Oczyszczona strofa klasyczna, o szlachetnej, powściągliwej tonacji, wydaje się bardziej przylegać do poetyckiego autoramentu Międzyrzeckiego, poety bardziej skłonnego do refleksji niż uczuciowych burz.

Poeci rzadko zdają sobie sprawę ze swoich mistrzów. Ważyk kiedyś słusznie to spostrzegł w wypadku Mickiewicza, który — jak wiadomo — uważał się za ucznia Trembeckiego, nie zdając so-

bie sprawy z tego, że faktycznym jego mistrzem był... Krasicki.

Tak bywa także z nami poetami... Wymykając się spod wpływów Broniewskiego, Międzyrzecki w połowie swojej poetyckiej drogi znalazł się w kręgu Staffowskiej liryki, a dystychy jego dzięki uczuciowemu umiarowi i elegancji wydają się być spokrewnione z piękną muzą najbardziej wytwornego z poetów — Jarosława Iwaszkiewicza.

Ale dosyć wpływologii. Mówi poeta własnymi ustami:

Ja jestem tutaj obcy, ja jestem tutaj inny,
Ziemio wybrzeży zwiewnych i parujących winnic.

Patrzę na kolumn cień w krużgankach i perystylach:
To tu Leopardi gasł, tutaj dumała Sylwia.

Na grobie białej Julii, a może gdzieś w Trieście
Chodzą zbłąkani ludzie po obojętnym mieście;

A tędy bitewna śmierć rozdartym przeszła polem —
Może ci inną pieśń zanuci nocą gondolier,

Może z dzwoniących ścian, spod sklepień Zamku Anioła
Siwe gołębie snu nad miastem zatoczą koła?

Może floretów błysk w wiekowej wyśnisz winiarni,
Może ci nów w Orvietto, może ci wrak na Arno,

Może nad Adrią zmierzch w poszumie ścieniałych godzin
Wpłynie w srebrzystość cisz na masztach antycznej łodzi?

(Ja jestem tutaj obcy...)

Tak. Międzyrzecki nigdy nie poddawał się antyestetycznej furii swoich rówieśników. Wyobraźnią i materią językową wczesnego okresu nie przekracza granic rewolucji językowo-stylistycznej, dokonanej już przez skamandrytów, a warstwa estetycznego pokostu jest nawet nieco grubsza. Tak więc to, co stanowiło na początku i wciąż jeszcze stanowi o przewadze Międzyrzeckiego nad jego rówieśnikami — jego szeroka i bogata kultura poetyckiego słowa — stało się piętą achillesową jego wcześniejszej twórczości. Jest nią pozostawanie w kręgu unormowanej poetyki przy zbyt powolnym sięganiu do mowy potocznej i potocznej lirycznej sytuacji. Pierwotne jest raczej to drugie, gdyż tylko na tle lirycznej sytuacji kształtuje się słowotwórcza inwencja poety i tylko ona zmusza go do ciągłego odświeżania materii słownej.

*

Drugi tomik Międzyrzeckiego, *Strony przydrożne*, zawiera wiele pięknych wierszy, takich jak *Sekwana*, *Ballada miejska* czy uroczy *Magion*, nie pozostawiający wątpliwości, że poezji polskiej przybył liryk z prawdziwego zdarzenia. Tak jak w *Broni i pieśni*, doświadczenie drugiej wojny, doświadczenie urzeczonego tragiczną egzotyką kanoniera, stanowi główne poetyckie tworzywo.

Czytelnik tych wierszy czuje się jak gdyby w aurze *Popiołów*, którą roztacza poetycki kanonier, dziwnym zrządzeniem losu przeżywający swój wielki, antyfaszystowski dramat w kanadyjskim namiocie, w cieniu niepomyślnych sztabów.

Gdy dobiega końca pochód przez włoskie miasta, w notach pod wierszami pojawia się Paryż. Wtedy pociski poezji zaczynają też pękać „jak w strofach Apollinaire'a", a poetyczne salwy, „mimozy ognia", padają łukiem także w inną poetycką tradycję naszego międzywojnia. To Awangarda z jej „wyobraźnią bez drutu", ta warszawska, po ważykowsku młodzieńcza i tkliwa, żonglerska i rozrzutna:

Gdy puszczańskim zapachnie mchem
Wieczór miękkim podszyty mrokiem,
Pod kołdrami jak badyl schnie
Żółta panna woskowych okien.

W chacie na parze kurzych stóp
Z kotem dzieli mleko i smutek,
Gdy Magion składa tajemny ślub
Zwiastowany rudym kogutem.

Magionowi zachodzą krwią
Oczy takie jak szpary w niebie —
Świty, z mocy północnej drwiąc,
Podpalają koguci grzebień.

(Magion)

W roku 1952 ukazał się trzeci zbiorek Międzyrzeckiego pt. *Światła nowej dzielnicy*, składający się częściowo z wierszy napisanych w Paryżu, a częściowo już w kraju. Dobiega kresu egzotyczna wędrówka poety — weterana drugiej wojny światowej. W *Światłach nowej dzielnicy* czujemy oddech krajowej rzeczywistości, krajowej problematyki i... krajowej estetyki, tej, która zdobywając co prawda nowe obszary poetyckiego realizmu, poczyniła też w poezji i literaturze niemało szkód, pustosząc wyobraźnię i nakładając jej estetyczne wędzidła.

Rozmaici pisarze rozmaicie przeżywają także okresy literackiego kryzysu. Jedni załamują się, kłamią sobie, trwonią i rozmieniają swój talent na drobne, inni obracają wędzidła narzucone im z zewnątrz w wewnętrzny rygor i nie jest bynajmniej obłudą, gdy ktoś potrafi z konieczności ukuć rzeczywistą cnotę... Wyobraźnia poetycka autora *Stron przydrożnych* została wskutek tego mocno przetrzebiona. Okoliczności jednak zmusiły ją do prostoty i komunikatywności, które wierszom jego niezupełnie zaszkodziły. To tylko chwilowy regres wyobraźni i miejscami tylko pozorny:

Ziemi słuchaj — drży ona
Od pieśni młodych drwali —
Dbać trzebaż o Szymona,
By słupa nie zrąbali?

Chudziutki Słupnik święty
Niechaj nie pisze wierszy —
Drwale zbiją okręty
Na nurt poetyczniejszy.

(Wiersz)

Czy poetyczniejszy? Raczej bardziej poetycki. Coraz mniej bowiem poetyczności, a więcej poezji przybywa w strofach poety wchodzącego „w wiek męski, w wiek klęski" wraz z całym swoim średniejącym pokoleniem.

W *Nocy noworocznej*, wydanej w rok po ukazaniu się *Świateł nowej dzielnicy*, mimo daninę spłaconą literackim konwencjom poeta zbliża się do okresu artystycznej dojrzałości. Zamykający nowy cykl wiersz pt. *Pieczara* należy chyba do najpiękniejszych osiągnięć naszej powojennej liryki. I znów poeta osiąga ten sukces na fali swej klasycystycznej tendencji, z której opada łuska stylizacji i estetyzmu:

Mówisz: ten się nie cofa, kto z gwiazdą
przewodnią się związał,
Mówisz: nie ugnie mnie trudność i nie
znasz granic poświęceń
I mija tyran tej ziemi, jak minął wenecki
doża,
A lud przyszłości nadchodzi, aby uścisnąć
twe ręce.

(Pieczara)

Miejsce rozigranej wyobraźni zajmuje liryczna refleksja, miejsce stylizowanej biografii — zamyślenie humanisty.

Południe, Dzień zimowy, Noc i brzask — oto nazwy dalszych cyklów poetyckich, znaczących uporczywą drogę poety we współczesności. W poezji Międzyrzeckiego pojawiają się nowe motywy, które wyrywają go z objęć dwudziestolecia i zbliżają do pionierskiego nurtu poezji powojennej, która wbrew katastroficznym lamentom krytycznym istniała i istnieje, mimo przeciwności losu.

Praktyka literacka zazwyczaj jest mądrzejsza od estetyki, która jej patronuje. Tak było także z realizmem socjalistycznym, który w poezji miał, na szczęście, swoje nieślubne dzieci...

Międzyrzecki coraz czulszy się staje na mowę potoczną i prozodię języka, w którym ucho poety wyłowić może istotne zmiany:

Ach, po co ta cała mowa,
Rzecz osobista nazbyt,
Zwrotka niepiorunowa,
Niewybuchowe gwiazdy.

Ach, po co wszystkie są te
Sprawy morskie i leśne,
I cały ten zakątek
Żalów i westchnień?

Zapytaj, głos ściszając,
Niegłośno to wszystko wyliczaj,
Jest miękko. Jest bardzo biało.
I zmierzcha się na ulicach.

(Dzień zimowy)

Poezja Międzyrzeckiego ulega także strukturalnej przemianie. Prozaizacja, traktowana z umiarem, bez rozbicia materii poetyckiej i likwidatorstwa, wychodzi jej na dobre. Na miejsce spiętrzonej, awangardowej metafory

pojawia się sytuacja liryczna i wątek nowelistyczny, tak charakterystyczny dla poszukiwań twórczych współczesnej poezji, nie kopiującej bynajmniej awangardowych wzorów.

*

Rok 1956 należy do najbardziej burzliwych, tragicznych i płodnych zarazem okresów, jakie kiedykolwiek przeżywała poezja polska. Przerwana w końcu lat czterdziestych ciągłość rozwojowa została nawiązana. Rzecz dziwna! Wtedy właśnie powstały rzeczy nowe, odmienne od poezji i poetyki dwudziestolecia, której nie należy i nie można powielać w nowej rzeczywistości, o wiele bardziej dramatycznej i skomplikowanej, i której tragizm nie utracił przecież, lecz zyskał niestylizowany patos trudnych narodzin.

Każdy pisarz po swojemu przekroczył w tym roku swój moralny i artystyczny Rubikon. A był to dla wielu skok w prawdziwą poezję, jak nigdy dotąd polityczną, jak nigdy dotąd prawdomówną.

W tym klimacie powstały także zawarte w *Wyborze* Międzyrzeckiego poematy i cykl wierszy o „pięknych dwudziestoletnich".

Arnold Słucki

WIERSZE LECHONIA

Jan Lechoń: *Poezje.* Warszawa 1957, „Czytelnik", str. 202.

Mój ojciec należał jeszcze do tego pokolenia adwokatów, wśród których zdolności krasomówcze uważało się za istotny walor zawodowy, zdania wypowiadało się toczone, zwracając uwagę na intonację i wymowę. Należał także do pokolenia dziennikarzy, którzy władali szlachetną, literacko-książkową polszczyzną, i do pokolenia krytyków, którzy znali smak słowa. I wreszcie należał do pokolenia polityków-moralistów, którzy osiągnąwszy niepodległość z niecierpliwością czekali na jej owoce. A że byli to ludzie osobiście (nie w szkołach) ukształceni przez wielką literaturę narodową, wielką poezję, trzech wieszczów, Norwida, Wyspiańskiego, więc ich marzenie, żeby pierwsza generacja, która wejdzie w życie w zmartwychwstałej ojczyźnie, także w literaturze wypowiedziała się olśniewająco, miało charakter natarczywego snu.

Karmazynowy poemat Jana Lechonia spełniał wszystkie warunki, jakie tylko mogli postawić ówczesnej młodej poezji ludzie z pokolenia mego ojca, z którego ust posłyszałem po raz pierwszy *Mochnackiego,* zwyczajnie, prywatnie czytanego na głos w gronie przyjaciół.

Tomik był oprawny w pąsową, płócienną okładkę, miał biały, piękny papier, kolorowy rysunek Stryjeńskiej oraz winietę „Ignis". Skończyło się z mojej sztubackiej strony wyszukiwanie w różnych zbiorach i patriotycznych antologiach wierszy Edwarda Słońskiego, natomiast zaczęła wędrówka po księgarniach i... koszach ulicznych w poszukiwaniu tomików z sygnaturą „Ignis" lub biblioteki poetyckiej Mortkowicza, a nawet Hoesicka.

Zwykle nowa poezja wzbudza sprzeciwy przyzwyczajonych do innych form. Szczęśliwi, którym od razu otwierają się drzwi zrozumienia i zgody. Do nich należał Jan Lechoń, poeta wzbudzający nieskazitelnym zdaniem ufność do tego, co głosi w wierszach, poeta-stylista, operujący całym bogactwem uznanych form gramatycznych, które tylko profanom nasuwać mogły przypuszczenie o innowacjach. Mówią, że wydawcy, redaktorzy i dysponenci stypendiów nie mieli wówczas wątpliwości, że Lechoń jest najbardziej obiecującym poetą pokolenia zjawiającego się na arenie, natomiast oryginalne eksperymenty stylistyczne i stroficzne nawet jego najbliższych kolegów musiały sobie dopiero torować drogę do powszechniejszego zrozumienia. Pono nieraz uznawany przez wszystkich Lechoń występował w roli kipera i dawał wydawcom, redaktorom czy dysponentom

stypendiów słowo honoru, że ten lub ów z jego rówieśników jest naprawdę utalentowanym poetą. Nie byłem wtedy ani wydawcą, ani redaktorem, ani dysponentem stypendiów, ale mnie także, jako uczniakowi, zażyrował weksel zaufania do współczesnej poezji nie kto inny, jak Jan Lechoń, swoim *Karmazynowym poematem*. Dzięki tej książce wkrótce umiałem na pamięć nie tylko jego *Herostratesa*, ale także *Flecistę* Tuwima, i *Zimę* Iwaszkiewicza, nim zamąciły i wzbogaciły mi wyobraźnię *Pieśni szczurołapa* Sebyły, *Kobiety i konie* Czuchnowskiego czy *We czterech* Czechowicza.

Rzeczpospolita Babińska — cudowna książka satyr, składająca się z dwóch części, przedtem wydanych oddzielnie pod tytułami: *Królewsko-polski kabaret 1917—1918* i *Facecje republikańskie* (1920) dostała mi się w ręce, jak większości czytelników Lechonia, dopiero po przeczytaniu *Karmazynowego poematu*. Dla sztubaka była przewodnikiem po wydarzeniach politycznych i literackich owego czasu. Książka ostro polemiczna, niesprawiedliwa, jaskrawa, była subiektywna w najlepszym tego słowa znaczeniu i przez to niezmiernie żywa. Istnieje opinia, że satyry te, oparte najczęściej na parafrazach literackich, a biorące za przedmiot wydarzenia sezonu, są dziś już często niezrozumiałe. Mnie się zdaje, że na równi z *Karmazynowym poematem* są doskonałą dokumentacją tamtych dni, literackim pomnikiem wydarzeń, nic nie szkodzi, że stronniczym:

O, nie wiesz, mój Kornelu, czym jest
„Cyd" Corneille'a

Lub:

Pan major taki młody, a już Januszajtis...

Trzydzieści kilka lat minęło od tej lektury, a pamięta się całe zdania jak przysłowia.

Lechoniowskie lubowanie się w parafrazach mówiło o jego temperamencie pisarskim. Czerpał z niewyschłego nurtu narodowej tradycji pisarskiej. Aż wreszcie skonkretyzowała się owa tradycja w osobie tego z ówcześnie żyjących, dojrzałych poetów poprzedniego pokolenia, który najbliższy był nowym czasom. *Srebrne i czarne* Lechonia, wydane w roku 1924, to bezpośredni dalszy ciąg, rozwinięcie poetyki Staffa, doskonałe terminatorstwo, pozbawione cech epigonizmu, egzamin mistrzowski tego samego cechu poetów refleksyjnych. Zamyślenie ujęte w rygor krótkich, zwartych wierszy — nowe dziedziny poetyckie Lechonia były niespodzianką dla wielu, co po *Karmazynowym poemacie* spodziewali się raczej jakiejś bujnej epopei, jakiegoś nowego *Pana Tadeusza* czy *Beniowskiego*.

Tradycja wieszczów, do której próbowano przycumować Lechonia, miała w sobie coś książkowego. I wspaniała poezja *Karmazynowego poematu* czy *Rzeczypospolitej Babińskiej* była nasycona księgami. Przepyszny, barokowy, a wykwintny język Juliusza Słowackiego był wchłonięty przez Lechonia w drodze lektury. Ale oto poeta wchodzi w wiek, kiedy nawet najpiękniej zapisany papier przestaje być już pobudką twórczą, gdy „na żarnach dni się miele" pokarm wyobraźni. Z oczu ludzkich opada mgła, poeta widzi dokładniej kształty życia. Opadają z wierszy Lechonia barokowe przepychy. Mimo że nadal operuje składnią Słowackiego i trwa jego wzorem przy umownych symbolach, objawia się nam jako poeta neoklasyczny, uprzedzając w tym Iwaszkiewicza z *Powrotu do Europy* i Tuwima z *Rzeczy czarnoleskiej*. Ten klasycyzm Lechonia jest w dobrym gatunku, jak pseudoklasycyzmem w najlepszym gatunku są pamiątki warszawskie epoki stanisławowskiej.

Ale z twardych kanonów starego polskiego trzynastozgłoskowca, w którym poeci konkurują z opisowością prozy, wyrywa się w *Srebrnym i czarnym* jeden wiersz. Nie mieści się w kanonie tomiku, jak Szopen nie mieścił się w naukach swego czasu. To już nie umowne, romantyczne przeżycie, zakute w tradycyjny, klasyczny kształt, już nie opis, już nie omówienie poetyckiego doznania, ale jego bezpośredni wyraz. Wiersz ten odbiega od innych wierszy Lechonia, reprezentujących poezję pośrednią w najlepszym tego słowa znaczeniu. Wiersz nawet nie ma tytułu:

W złotych strzępach liści drzewa nocą stoją,
Księżyc srebrne smugi po ziemi rozwłóczy,
Nic mi nie pomoże na tęsknotę moją,
Już mnie żadne szczęście od niej nie
oduczy.

Pod względem sztafażu słownego nic zasadniczo nie różni tej strofy od in-

nych strof Lechonia, zbudowanych na zasadach jego jednoznacznej poetyki:

— Gdy mgły nad ranem wstają, co powiesz o świcie?
— Że mgłami otulony.
— O nocy?
— Milcząca!

Co świeci w noc na stawie?
— Łzy srebrne miesiąca.

A jednak w wierszu *W złotych strzępach liści drzewa nocą stoją* inaczej zadzwoniła nuta szopenowska niż w innych utworach poety. Medytowałem nad pierwszą strofą tego wiersza długie lata, widząc w niej osiągnięcie ostatecznej zgody między naturalnym tokiem codziennej mowy i muzycznością wiersza. Bo przecież ten dwunastozgłoskowiec prosi o muzykę i to bardzo narodową, bardzo mazowiecką.

Po *Srebrnym i czarnym* Lechoń stawał się coraz bardziej postacią mityczną. Jeszcze długo padał cień jego wysokiej postaci na polską poezję i jej hierarchie, ale nie ukazywały się nowe książki. Czasem w jakimś czasopiśmie zdarzała się oksydowana strofa, jak ta o ojcu Conrada:

Mową twardą i prostą, chropowatą mową
Mówili doń Polacy i cicho płakali,
Nakryli go ojczyzną, jak czapką wojskową,
A później się rozeszli i bili się dalej!

ale zaczęła krążyć opinia o chorobie woli twórczej u poety.

Dziś wśród krytyków przeważa mniemanie, że życie światowe, służba dyplomatyczna, która z życia towarzyskiego czyniła obowiązek, unicestwiły rozwój pisarstwa. Dodajmy do tego redagowanie pism humorystycznych, szopek, przekłady teatralne (*Zielony frak* Cavailleta i Flersa, *Wojny trojańskiej nie będzie* Giraudoux), redakcję *„Pamiętnika Warszawskiego"* itd. Sądzę, że nie to wszystko było powodem osłabienia twórczego, lecz przeciwnie — ono skłaniało do poświęcania się innym zajęciom.

Należę do nielicznych, którzy czytali *Po różnych ścieżkach* — jeden z dwu tomików Lechonia wydanych jeszcze przed pierwszą wojną światową. Lechoń urodził się w roku 1899, a więc tomiki *W złotym polu* (wydany w roku 1912 czy 1913) i *Po różnych ścieżkach* (wydany w roku 1914) zawierały wiersze jedenasto-, dwunasto- i trzynastoletniego poety — cudownego dziecka. *Po różnych ścieżkach* miałem aż do spalenia Warszawy. Prócz dziecinnych wzruszeń, prócz rzeczy wtórnych były tam także nuty niepokojąco dojrzałe. W takim razie wczesny twórczy zenit poety byłby zjawiskiem łatwo tłumaczącym się i może nie owo puste życie, jakie rzekomo zaczął prowadzić po wydaniu *Srebrnego i czarnego*, było przyczyną przyciszenia twórczości, lecz właśnie skutkiem niepisania było zajęcie się sprawami, które dla pisarza powinny być marginesem.

Zwolennicy poglądu, że zajęcia życiowe odwróciły poetę od twórczości, rozporządzają argumentem, że w czasie II wojny światowej i po niej — w ostatnim okresie życia — spotęgowała się znowu twórczość Lechonia, choć przyznają, że jest ona dalej kontynuacją młodzieńczych motywów i zasad pisarskich. Sądzę, że to przebudzenie się, a więc nareszcie zredagowanie po osiemnastu latach i wydanie *Lutni po Bekwarku* (1942), zbiór wierszy wojennych *Aria z kurantem* (1945), cykl wierszy powojennych *Marmur i Róża* w *Poezjach zebranych* (1954) dowodzą tylko, że wielkie przeżycia dobyły iskrę także spod popiołu. Te wszystkie wiersze cechuje nadal niepokalanie książkowe zdanie poetyckie, refleksyjność, patetyczny patriotyzm, zdolność reagowania na malarstwo narodowe, co znamy już z jego wcześniejszych dzieł.

Jest jednak w nich pewna przejmująca nuta, która wprawdzie dawniej też była, ale brzmiała bardziej deklamacyjnie:

Do końca bić się będę z falami wściekłemi,
A śmierć niech mnie potarga jak żagiel rozpięty.

Teraz, choć uteatralizowana, w dekoracjach, jakich by się nie powstydził Aleksander Błok, przestaje być deklamacją, staje się wiedzą:

Jękły smętnych trąb orkiestry
I zawodzą z ciężkich wież.
Agamemnon Klitemnestry,
A ty siebie sam się strzeż.

W tobie samym tylko zguba,
Kleopatry w tobie wąż.
Patrz na złoty miecz Cheruba
I za światłem jego dąż.

Patrz, jak tamci są okropni,
Których mieczem strącił w dół.
Jeszcze tylko parę stopni
I już potem pański stół.

Te późne wiersze Lechonia wyróżnia od twórczości dziecinnej i młodzieńczej pogłębiony ton rozmowy z wiecznością. Wzbogaca się także rytmika poety, a męski rym, tak zawodny w liryce opisowej, odnajduje swoje zastosowanie jako sejsmograf niepokojów duszy.

Wydane przez „Czytelnika" w bieżącym roku (1957) w Polsce *Poezje* Jana Lechonia są najobszerniejszym zbiorem jego wierszy, jaki ukazał się w ogóle. Ten dwóchsetstronicowy tom przewyższa objętością także *Poezje zebrane* wydane w Londynie nakładem *„Wiadomości"* w roku 1954. Ze zbioru londyńskiego tom czytelnikowski pominął tylko sześć utworów, natomiast został wzbogacony o dwadzieścia wierszy tam nie zamieszczonych. Należy się więc „Czytelnikowi" i redaktorowi wyboru, Marianowi Toporowskiemu, niemałe uznanie. Nie znaczy to jednak, aby po wyczerpaniu dziesięciotysięcznego nakładu sprawę uważać za załatwioną ostatecznie. Wobec tego, że nawet marginesowe utwory Lechonia mogą być cenną kopalnią wiedzy o naszych czasach, cieszylibyśmy się z pełnego zbioru pism Lechonia, także z tymi dziecinnymi, które go żenowały, a które mają wzruszający urok.

W takim pełnym zbiorze oprócz *Na złotym polu* i *Po różnych ścieżkach* powinna znaleźć się cała *Rzeczpospolita Babińska*, a także różne osobliwości, jak *Pieśń o Mackenzenie* czy *Pani Walewska*. Również byłoby uzasadnione, choćby ze względów historyczno-literackich, niepominięcie obu wierszy z *Karmazynowego poematu*, nie zamieszczonych w zbiorze „Czytelnika". Do naszych swoistych paradoksów bowiem należy wstydliwe niezamieszczenie wiersza o Piłsudskim w tym samym tomie, przy którego redagowaniu nie miano takich obaw względem wiersza o... de Gaule'u, tak samo jak do naszych swoistych paradoksów należy wydawanie dopiero po śmierci poetów mieszkających za granicą, podczas gdy podobna klauzula wydaje się nie dotyczyć.. prozaików. Nie wiem, czy, *vice versa*, obowiązuje poetów mieszkających w kraju większa wstrzemięźliwość niż prozaików przy ogłaszaniu swoich utworów za granicą? Gdyby tak było istotnie, należałoby to traktować jako dowód stanowczo nadmiernej wiary w doraźne oddziaływanie mowy wiązanej. Mogłoby to wprowadzić poetów w stan bezpodstawnego zarozumialstwa. Że też niektórzy ludzie mają tyle czasu na zaprzątanie sobie głowy literaturą w czasach artylerii transkontynentalnej i prac przygotowawczych do szturmu na planety!

Jerzy Zagórski

O KRASOMÓWSTWIE POETYCKIM

Zygmunt Radek: *Miasto i ludzie*. Warszawa 1957, „Czytelnik"; str. 39.

Wyszedł w „Czytelniku" tom wierszy Zygmunta Radka — *Miasto i ludzie*. Utwory zawarte w tym tomie znane są jeszcze z łódzkiego okresu *„Kuźnicy"*. Właśnie Radek był jednym z młodych autorów, popieranych i chętnie drukowanych *w „Kuźnicy"*. Gdyby tom jego ukazał się wówczas, byłby normalnym debiutem, jak na młodego poetę w miarę nieoryginalnym. Dziś rażąca się staje anachroniczność tej poezji. Mimo młodego stosunkowo wieku autora — jest to poezja spóźniona co najmniej o lat trzydzieści.

Dwie cechy tej poezji rzucają się od razu w oczy. Pierwsza, to właśnie wtórny, pastiszowy charakter nie tylko stylu, ale całej wizji poetyckiej i postawy. Druga cecha — to naprawdę nieprzeciętny talent poetycki, wyjątkowe poetyckie krasomówstwo, świetność poetyckiej roboty.

Jest coś bardzo smutnego w takim połączeniu.

Chciałabym dobrze wyjaśnić, na czym

polega nieoryginalność tej poezji. Przecież dobrze wiemy, że *nihil novi sub sole*, że wszystko już w jakimś sensie było. Najbardziej nowatorskie kierunki w sztuce do czegoś tam nawiązują, choćby do prymitywu ludowego czy pierwotnych rysunków w przedhistorycznych grotach. Poeci i krytycy, oblatani w stylach literackich przeszłości, są w domu, jeśli potrafią omawianemu autorowi przyczepić jakieś parantele, wymyślić jakiegoś duchowego mistrza. Ale mimo to każdy poeta nosi w sobie tę jedną niepowtarzalną strunę swego osobistego charakteru, losu, doświadczenia. Poeta jako artysta siedzi nazbyt często w kieszeni większego od siebie majstra, ale poeta jako podmiot liryki jest sobą, jest nie do naśladowania, tak jak nie można zasadniczo sztucznie stwarzać podobieństwa losów ludzkich. Kiedy się czyta poetów młodych i początkujących, widzi się niejako w preparacie biologicznym te składniki sztuki. W najbardziej prymitywnej i ubogiej tkance wierszowej czuje się poezję w tym tylko, co drga własnym, osobistym doświadczeniem. Nie myślę tu przecież o jakimś autentyzmie poetyckim. Wyobrażam sobie dobrze poezję całkowicie w wizji swojej fantastyczną, jak fantastyczny jest świat malarza — górnika Ociepki, który nie rozumie odtwarzania powszedniości otaczającego świata.

Poezja Radka jest wyjątkowo wizyjna, powiedziałabym — barokowa w swej wizualności, ociekająca obrazami. Wyobraźnia jego stwarza świat ciemny, koszmarny, groteskowy. Lubuje się w okrucieństwie, śmierci, zgniliźnie i zaduchu. Dziś groteska jest modna i z pewnością ona to najlepiej może oddać grozę naszej powikłanej epoki. Ale groteska Radka nie jest groteską atomową. Nosi ona piętno historyczne. To typ groteski po I wojnie światowej, kiedy przestraszony człowieczek, zwłaszcza w małym miasteczku lub na przedmieściu, poczuł się zagrożony w swoim bycie. Apokalipsa małego miasteczka, apokalipsa z budki szewca i z saloniku fryzjera. Pisał takie rzeczy np. Tuwim. Taka groteska, jak w wierszu Radka *Szewcy*, wydaje się dziś raczej sielanką w porównaniu z wizją zagłady całej ludzkości, wizją, która przypadła w udziale dzisiejszym młodym poetom, takim, jak np. Stanisław Czycz, katastroficzny wizjoner zagłady atomowej. W rodzaju opisu, w toku zdania poetyckiego Radek bardzo przypomina francuskiego poetę, Maxa Jacoba. Ale to Jacob w górniejszym stylu, pozbawiony właściwego mu dowcipu, nerwowych skrótów i zawieszeń zdania. To Jacob w todze polskiego pseudoklasyka. Pseudoklasyczny jest wzniosły, górny ton 13- i 11-zgłoskowca, pseudoklasyczna wielosłowność, opisowość, pseudoklasyczny staroświecki styl porównania, tak dalekiego od współczesnej, skrótowej metafory.

Tkwiąc przez pół życia w mokrej, pochyłej piwnicy
żyją w miejscu, jak korab stoją na kotwicy.

Podobnie wiersz *Rzeka* rozwija porównania biegu rzeki do życia ludzkiego, zresztą typowe XVIII-wieczne porównanie, tak jakby to zrobił np. Naruszewicz:

Jest także życie rzeki. Kiedy w górach skręca,
Pieni się, burzy, warem żywej krwi młodzieńca.
Rozliczne ryby, które w młodych wodach pławi,
Podrzuca w słońcu w górę, jak piłką się bawi.
Z czasem porzuca dawne igraszki i tańce.
Płynie niosąc towary zwarta w brzegów szańce.
Ogromnych miast bulwary myje słodką falą.
Nocą w głębi odbite światła wież się palą.
To wiek męski — to praca, co przynosi dary.
Dalej płynie już wolniej, bo gdy człowiek stary...

Szeroka, zresztą świetna, krasomówcza, wielosłowna fraza znakomicie naśladuje styl pseudoklasyczny. Młody Mickiewicz z wiersza *Już się z pogodnych niebios oćma zdarła smutna* dalej odszedł od mistrzów pseudoklasycznych niż Radek.

Żeby to chociaż był konsekwentny, jednolity styl poezji pseudoklasycznej, w której na pewno można zasmakować. Niewątpliwie romantyzm przesłonił nam świetność poprzedniej epoki także w dziedzinie poezji. Ale w wierszu Radka style i epoki leżą obok siebie jak różne owoce na półkach. Poeta nie stwarza własnego stopu dawnych poetyk, co już byłoby twórcze. Mamy

współczesnych poetów tego typu, słusznie uznanych i szanowanych. W tym samym wierszu *Rzeka* brzmi echo Słowackiego w takich np. frazach:

Druhowie moi młodzi, których nie
poznałem,
Giniecie w blaskach słońca na sztandarze
krwawym,
Swym męstwem heroicznym i swym
martwym ciałem
Wpisani w mur czerwony żywej już
Warszawy...

Dwa tylko wiersze, *Żegluga ku Bielanom* i cytowany wiersz *Rzeka*, mają koloryt polski, warszawski, choć nieco, jak w *Żegludze, fin de siècle*'owy.

Świat wyobraźni Radka we wszystkich pozostałych wierszach jest przeniesiony z poezji francuskiej. Miasteczka, brzegi, plaże, nawet więzienia, kawiarnie i szlaki kolejowe są wzięte z obcej poezji, przywodzą na myśl pocztówki lub albumy przywożone z zagranicy przez naszych dziadków, przypominają nie film nawet, ale nieruchomy fotoplastikon.

Poza tym cechą charakterystyczną wyobraźni Radka jest upodobanie do wizji okrutnych, do widoku krwi, trupów, obciętych głów. Z lubością pławi się Radek w obrazach okrucieństwa wojennego, rozwijając już nazbyt w tym wypadku okrągłe frazy poetyckie:

Jakaś dziewczyna schyla się, by podnieść
swą urwaną rękę.
Krzyczy z bólu; oczy jej są jeszcze piękne.
Krew tętnicy miesza się z ust zwierzęcym
krzykiem.
Nie da się z szatą Dejaniry porównać —
ni z niczym
tej tortury. Ogromna, zdrowa dłoń o palcach
pięciu,
żyły o włóknach błękitnych zamknięte
krwawą pieczęcią...

Świat jest koszmarem. Oto co wynika z bolesnych, groteskowych wizji Radka. Politycznie ustawia się poeta po stronie więzionych i rozstrzeliwanych przez imperializm kapitalistyczny powstańców (*Galery, Proklamacja greckiego partyzanta*). Ale dziś wiemy więcej o świecie, niż wiedzieliśmy w roku 46 i 47, kiedy Radek pisał swe „polityczne" wiersze. Wiersze te stały się jednowymiarowe i mimo świetnej roboty poetyckiej — niezbyt przekonywające. A zresztą, kiedy się czyta zbliżone do ód polityczne manifesty Radka — czuje się, że ich patos jest sztuką dla sztuki, popisem krasomówczym poety, który również i to świetnie potrafi. Groteskowe wizje świata oglądane są przez poetę z pozy ironii i drwiny. „Ja" poety, podmiot odczuwania i moralnej oceny, jest tak głęboko ukryty poza gąszczem obrazów i opisów, że trudno doń dotrzeć.

Uważam, że nie ma i nie może być przepisów i recept na poezję. Toteż i taka poezja — wtórna, ale złotousta — jest możliwa i może znaleźć czytelników łatwiej nawet od poezji oryginalnej, ale wychodzącej jakby ze skurczonego gardła, podobnej niekiedy do mowy człowieka bardzo wzburzonego, krztuszącego się słowami. Bo często tak właśnie przemawiają poeci tzw. awangardy.

W recenzji tej starałam się o możliwie bezstronny opis poezji Radka. Ale jeśli ton negatywny tego opisu za ostro może niekiedy zadźwięczał, to dlatego, że w przekonaniu moim poezja nie powinna być maską dla autora. I jeśli Radek w *Balladzie o złych i dobrych wierszach* wprowadza żartobliwie pojęcie uczciwości w sztuce:

Artystą jestem młodym i uczciwym —

to ja chciałabym rozszerzyć to pojęcie poza cyzelowanie języka i harmonizowanie frazy.

Anna Kamieńska

JEDEN PARADOKS LIRYKI

Jan Nagrabiecki: *Strofy wiślane*. Warszawa 1957, „Czytelnik"; str. 120.

Nagrabiecki należał dotychczas do tych poetów, którzy niszczą za sobą ślady. Nie gromadzą warstwa po warstwie doświadczeń poetyckich, ale przeskakują etapy.

Uparty, niepoprawny liryk. Taki, co to, żeby się waliło i paliło, żeby życie wyczyniało najdziksze harce z rojeniami poetów, żeby tzw. proza życia wdzierała się najgłębiej w sprawy ludzkie — nie przestaje uprawiać swego lirycznego ogródka. Mówiąc tu o liryce mam na myśli typ poezji mało zracjonalizowanej, opartej na refleksach uczuciowych, zainteresowanej przede wszystkim w tzw. pięknie życia, raczej stroniącym od szorstkości i ostrych kantów świata.

Znając poetę osobiście, znając jego ciekawe, pełne burzliwych wydarzeń i naprawdę bohaterskich wyczynów życie, dziwiłam się zawsze „ładności" jego poetyckiego świata, który był zaciszem, azylem, kwietnikiem, ale nie odbiciem jego życiowej drogi. Jakby rozdwojenie jaźni. Albo może anachroniczne, sentymentalne pojęcie poezji, w której jest miejsce na róże i słowiki, co najwyżej na smutek. Ileż to nakłóciłam się na ten temat z autorem *Strof wiślanych* w okresie, gdy pisał swoje wiersze z lat mniej więcej 48—55. Echo tych kłótni poetyckich pozostało jeszcze w tomiku w postaci wiersza dedykowanego Annie K., a zaczynającego się od słów:

Dlaczego wiersze poetów
nie mogą wskrzeszać barw,
jak łąka kwiaty lub niebo tęczę?
Im bardziej ciąży ci wiadro z wodą,
im trudniej przeżyć śmierć swoich bliskich,
tym więcej kwiatów i gwiazd
rozsypuj i mość nimi drogę.

Oczywiście zawsze to stanowisko zajmowane przez tych, którzy uważają, że sztuka ma na celu zasypywanie zgnilizny, błota i nędzy kwiatami, gwiazdami i tęczami — było mi obce i wrogie. Spodziewam się jednak, że i Nagrabiecki zrozumiał już istotę sporu, skoro napisał inne wiersze, a zwłaszcza dobry wiersz *W strofach*, w którym jest wyrażony mądry sceptycyzm w stosunku do sztuki poetyckiej. W sztuce zawsze istnieje element iluzji, ale też zawsze istnieje szlachetna dążność do porzucania jej więzów, do zrywania konwencji usiłujących sztukę zmrozić w konwenansie, istnieje dobijanie się prawdy nawet za cenę piękna, będącego rzekomo samą istotą sztuki. Te wszystkie myśli zawiera potencjalnie wiersz *W strofach*, wyrażający je jednak nie retorycznie, ale w toku obrazowania poetyckiego:

W strofach poetów
słońce grzeje, ale nie opala,
wiatr wieje, ale nie przeziębia.
Patrzysz z bliska, jakbyś patrzał z dala
na bezgłośny furkot skrzydeł gołębia.

W strofach poetów
ulewą zachodzą szyby, ale nie moknąć,
stłuczone szkło ostre, ale nie kaleczy,
tylko wiatr wchodzi przez wybite okno,
słońce promieniem przebija cię jak mieczem.

Mój spór z autorem *Strof wiślanych* tak w życiu, jak i w tej recenzji polega więc nie na kwestionowaniu tego czy innego typu metafory, na liczeniu plusów i minusów przy każdej linijce wiersza, jak to pono robił Czechowicz, gdy oceniał wiersze przyjaciół, spór ten toczy się o samo pojęcie sztuki poetyckiej i jej funkcję. W tej konwencji bowiem można napisać wiersze lepsze lub gorsze, ale zawsze będą to wiersze jakby do sztambucha, jakby laurki na imieniny kochanemu światu. Czy mówią o miłości, czy o krajobrazach i porach roku — zawsze są jakby wyjęte ze sztucackiego brulionu, dalekie od prawdy i siły życia.

Gdy to piszę, straszą mnie samą te wielkie pojęcia — prawda, piękno, życie. Wróćmy więc do tomiku Jana Nagrabieckiego.

Widzę w nim jakby trzy części. Do części środkowej wnoszę najwięcej zastrzeżeń. Są tu wiersze właśnie z tego zakresu liryki — uładniającej i ozdabiającej rzeczywistość, pozorne liryzmy, pozorne piękności.

Przyszła.
Skąd uroku tyle w tej pieśni,

że wszystko wypada z rąk.
Z zachwytu.
W niej karmazynowy pasek płotu
przybłąkał się,
jagódki leśne pod kitą.
Kitami sprzyjały sobie gałęzie,
gdy wykwitał
pąk
melodii leśnej.

(Melodie)

Te liryki — krajobrazowo-nastrojowe — wywodzą się od wileńskich żagarystów i od Czechowicza. Tylko że z żagarystów wyrośli Miłosz i Zagórski, poeci choć różniący się od siebie, to jednak tak samo nasyceni konkretnością, nie skłonni do rozpływania się w nastrojach. Zaś Czechowicz był w swoim wdzięku i uroku rzeczywiście jedyny i niepowtarzalny. Liryzm prowincji Czechowicza, tak samo miękki i nastrojowy, bił jednak jakimś czystym źródłem, czuje się w nim świeżość, a nie mdłą nastrojowość inteligenta.

Awangardowa metafora, która miała odświeżać widzenie świata, w tych wierszach Nagrabieckiego przemienia się tylko w dowcipy poetyckie:

Księżyc —
jaśniejący medal na nieba mundurze —
i warkocz wilgotny ornej skiby.

albo:

Rozłożyła karty latarń na wodzie (fala)
i wróży dalej.
Świt, piękny złodziej,
ukradł je fali.

Zresztą i ten „środek" nie jest pozbawiony dobrych wierszy. Np. *Chwila poety* — znów charakterystyczne — temat z kręgu przemyśleń poetyckich, „zawodowych", widocznie mocno nurtujących autora. Autorzy melodii pieśniowych nie umieją dobierać sobie tekstów. Czemużby wiersz *Intymne* nie mógł być śpiewany na estradach jako prosta, w miarę banalna, jak być powinna, piosenka miłosna? Miły jest również dzięki lekkiemu dowcipowi mały wiersz:

I jakże ciebie brać za rękę,
kiedy ty chodzisz z różą w dłoni.

Nie lubię natomiast społecznych i ojczyźnianych wierszy Nagrabieckiego. Jest w nich jakaś fikcja, jakieś podstrajanie się do górnego tonu, lenartowiczowska poczciwość Polaka i obywatela.

O dziwo! Wśród szopenowskich impresji jest kilka ładnych wierszy. Piszę: o dziwo, bo poetom tak rzadko udaje się pisanie do wtóru muzyce, zwłaszcza Szopenowi.

Obrzeża tomiku Nagrabieckiego są znacznie ciekawsze. Wiersze początkowe mówią o wojnie, w której poeta brał jak najbardziej czynny udział. Podejrzewam mocno, że wiersze te są pisane „z oddalenia" (jak wskazuje tytuł tego cyklu), że są po prostu nowymi wierszami Nagrabieckiego, który porzuca słodkawy liryzm. Doświadczenia wojny, które tłumił i zagłuszał swoim łatwym liryzmem, na nowo szarpnęły jego wrażliwością. Powstało kilka mocnych wierszy, z których najlepszym wydaje mi się wiersz *Elegia mojego życia:*

Bili, bili gumowymi pałkami.
Bili po głowie, rękach i nogach.
Młot elektryczny bił celniej niż kamień
i karał niewinnego boleśniej od Boga.

I zakończenie:

Kiedy spotkałem matkę osiwiałą,
jakże szorstko skurcz skoczył do gardła.
I wtedy dopiero cały zadrżałem,
gdy matka na mój widok upadła.

Tak samo w ostatnim cyklu tomiku, poza wymienionym już wierszem *W strofach*, zostającym w kręgu poetyki, jest szereg dobrych nowych wierszy. Kilka z nich nosi ogólny tytuł: *Myśli.* Trafny to tytuł. Poeta, który śpiewał, opiewał i wygrywał, tu, pod wpływem bolesnych przeżyć — zaczął myśleć. A dla artysty myślącego nawet konstatacja własnej niewiedzy i bezradności w myśleniu staje się często czynnikiem twórczym:

O jakże jeszcze jestem sobie nie znany,
gdy szum gołębic
i cisza w sercu, która otwiera się jak jezioro,
nie są mi tylko szumem i ciszą, ani bór borem,
ptak ptakiem czy głębia głębią.

O jakże jeszcze jestem sobie nie znany
i nawet śnieg widzę często wcale nie biały,
i kocham, i stawiam złudne ściany
domu, którego cegły nigdy nie istniały.

(Pod drzewem)

Treścią innych „myśli“ są równie ludzkie zwątpienia dotyczące wszelkich wartości, a zwłaszcza najważniejszej z nich, samego człowieczeństwa. Wiele wreszcie chwyta paradoksy życia, poznania, serca. Te wiersze, w których Nagrabiecki zrezygnował z pseudonowoczesnego metaforyzowania, będącego mechanicznym naśladownictwem awangardy, okazały się najlepsze, najbardziej również w formie — nowoczesne. Jeszcze to jeden paradoks do odkrycia dla autora, któremu same sprawy poetyki tak leżą na sercu.

Anna Kamieńska

NOWE WIERSZE MIECZYSŁAWY BUCZKÓWNY

Mieczysława Buczkówna: *W podwójnym słońcu.* Warszawa 1957, „Czytelnik“; str. 77.

Termin „poezja intelektualna“ należy z pewnością do pojęć, które w języku krytyki literackiej przyjęły się stosunkowo niedawno. Owa terminologiczna nowalijka jest charakterystyczna o tyle, że wskazuje na przemiany, jakie zachodzą w tym dziale liryki, w którym bardziej istotne jest wyrażanie myśli niż uczuć. Poetyka tradycyjna zna specjalne określenie dla tego rodzaju wierszopisarstwa: poezja refleksyjna. Wydaje się jednak, że termin ten nie jest równoznaczny z „poezją intelektualną“. Desygnaty obu tych terminów różnią się dość zasadniczo — nie tylko zakresem, ale istotą. Mianem poezji refleksyjnej nazywa się utwory, w których występuje konwencja rozmyślania — materiałem wiersza jest tok myśli podmiotu lirycznego. Sprawa nie ogranicza się do tematu — wyrażenie czegoś w kształcie medytacji wyznacza także i konstrukcję utworu. Współczesna poezja „myślicielska“ zrywa z tym — bardzo przecież archaicznym — ujmowaniem refleksyjności. Problematyka intelektualna schodzi jakby w podtekst, jest implikowana przez strukturę obrazową; stanowi w stopniu dużo większym niż dotychczas kwestię samego stylu. Liryka ta kształtuje własne formy wyrazowe — najpierw były one rezultatem ogromnego wysiłku twórczego (niejako utajona filozofia w poezji Leśmiana i najwybitniejszych przedstawicieli Awangardy), później — normalną koleją rzeczy — stały się nową konwencją. O tym, że poezję intelektualną można współcześnie traktować również jako konwencję, świadczy m. in. nowy zbiorek Mieczysławy Buczkówny.

Punkt wyjścia pisarki jest ciekawy: łączenie poetyki obrazka z konstrukcją epigramatu. Element pierwszy przynosi jakby plastyczną wizję, która staje się swego rodzaju dokumentacją, uprawniającą do końcowego stwierdzenia, formułującego *expressis verbis* wnioski, wynikające z przeprowadzonego dowodu. Pierwsze stadium tego procesu reprezentują te wiersze, w których moment końcowego podsumowania jest jakby zatajony, tkwi w podtekście, składa się nań to, co niejako zawiera się w samym systemie obrazów. Buczkówna oscyluje tutaj między dwiema możliwościami konstrukcyjnymi. Przypadek pierwszy — to struktura narracyjna. Ośrodkiem wiersza jest opowiadanie o jakimś zdarzeniu, miniaturowa fabuła. Np. w liryku *U fryzjera,* bardzo zresztą tuwimowskim. Punktem centralnym narracji jest kontrast, który prowadzi do refleksji na temat starości; refleksja owa jest tutaj niejako ukryta w samym obrazie:

Anioł szepce —
Suszymy ręcznym aparatem.
To nie szkodzi na wysokie ciśnienie.

Fabuła i jej następstwo — narracyjność — to w poezji intelektualnej zjawisko raczej przypadkowe. Dużo bardziej dla Buczkówny reprezentatywny wydaje się przypadek drugi. Utwór jest zespołem luźnych przedstawień, ujmowanych jakby równolegle. Czynnik porządkujący nie tkwi w samych obrazach, które są tylko jakby drobinami. Każda z nich jest niejako członem wywodu, przesłanką prowadzącą do wnio-

sku. Przyjrzyjmy się zjawisku na przykładzie wiersza *Dla uśmiechu ziemi*. Cytuję pierwszą zwrotkę:

Iskra ognia wydarta ciemności,
Postrzyżyny traw,
Nóż wbity w pierś jabłoni,
Sarna z drgającym w sercu grotem,
Sieć pełna miotającego się srebra,
Ziemia odarta z pierza —
Dla ciepła,
Dla chleba, mięsa na talerzach.

Trudno tu mówić o konstrukcji obrazowej, w której z zasady składniki układają się w całość, tłumaczącą się swoją własną logiką wewnętrzną. Spotykamy się tutaj ze swego rodzaju paralelizmem, w którym momentem łączącym jest nie tyle podobieństwo samych obrazów, ile cel, któremu służą. Każdy z obrazów nie stanowi rzeczywistego poszerzenia czy uzupełnienia poprzedniego pod względem walorów przedstawieniowych. Precyzuje tylko charakter teleologiczny, jest stopniem wyższym, prowadzącym do końcowego wniosku. Moment „stopniowania" w lirykach Buczkówny jest bardzo istotny. W wierszu *Dla uśmiechu ziemi* objawia się on w wymienianiu coraz to nowych zdobyczy cywilizacji, które służyć mogą ludzkości, o ile nie użyje ich ona dla swojej zagłady. Przyjęcie tego typu budowy wiersza byłoby bardzo interesujące, gdyby nie pewne mielizny, które umniejszają rezultaty tego ambitnego przedsięwzięcia. Metaforyka niekiedy zawodzi. Poetka — jest to charakterystyczne dla całego tomiku — ulega różnym stylom: od sielankowo-zdobniczego (np. w liryku *Wiejska niedziela*) po język, ukształtowany przez przedwojenną Awangardę. W *Uśmiechu ziemi* znajdziemy np. „...łąki traw chemiczne, na których się pasą tabuny elektrycznych koni", przypominające wzory poezji „technicystycznej" z początkowych lat rozwoju Awangardy. Przeświadczenie, które autorka wyraziła w analizowanym wierszu, jest przecież powszechnie uświadamiane — co nakłada na pisarza obowiązek takiego sformułowania, które by ukazywało nowe aspekty sprawy.

Już w wierszach, w których wniosek konstruowany jest w ścisłym połączeniu z zarysowanymi poprzednio obrazami, ujawnia się charakterystyczna cecha stylu Buczkówny. Pisze ona stwierdzeniami, nawet jej obrazy to raczej nie tyle przedstawienia, ile konstatacje. Ta właściwość języka poetki z większą wyrazistością przejawia się w utworach, w których dokonuje się połączenie obrazka z epigramatem. Element plastyczny jest tu zbudowany inaczej niż w wierszach należących do typu poprzedniego. Dawną luźność zastępuje jednolitość przedstawieniowa. Zarysowuje się pewna sytuacja, wokół której obudowany jest obrazek. Stanowi on materiał, upoważniający do wniosku, który formułowany jest poprzez pojęcia. Wnioski owe mają charakter epigramatyczny — w lapidarnej formie wyrażają pewną prawdę ogólną:

Okrutni są poeci.
Ten wiersz łzawi,
Lecz wam nic po nim.

(Do moich kwiatów...)

Żyjemy, żyjemy,
A historia — dalej krwią pisze.

(Milczący świadkowie)

Czasami pojęciowe podsumowanie przybiera nieco inny charakter. Stanowi bezpośredni zwrot do czytelnika, bezpośrednie sformułowanie „nauki", jaką powinien on z całości zaczerpnąć. Tego typu kompozycja świadczy o dydaktycznej postawie poetki, która stara się o zaniechanie wszelkiego dystansu między wierszem i zawartą w nim ideą a jego adresatem. Ryzykowne jednak wydają mi się rozważania o autorce *W podwójnym słońcu* jako o moralistce. Z wielu względów, także i dlatego, że doszukiwanie się moralizmu, który zazwyczaj nie ma pokrycia w analizowanym tekście, u każdego niemal pisarza stało się groźną manią naszej krytyki, pasowanie na moralistę jest nową formą literackiej nobilitacji — tak jak przed pięciu laty przyznanie honorów realisty. Przede wszystkim jednak ze względów bardziej merytorycznych nazywanie każdego pisarza podejmującego problematykę moralną — moralistą budzi sprzeciw. Jako o moraliście można mówić tylko o takim twórcy, który w dziele przedstawia spoistą teorię etyczną — tak jak Camus w *Upadku*. W poezji Buczkówny bezpośrednio uzewnętrzniony motyw dydaktyczny stanowi zazwyczaj dopowiedzenie, rozwija tendencję, która kryje się w samym obrazie. Ma wtedy pełne uzasadnienie kompozycyjne. Nie jest to jednak regułą. Niekiedy stanowi tautologię w stosunku do całości. Np. w symbolicznym wierszu *Kamień*

tendencja skrystalizowana jest tak wyraziście, że finałowe pytanie „Pomyśl, czy nie jesteś kamieniem?“ nic nowego do utworu nie wnosi.

Trzeci typ utworów Buczkówny to króciutkie epigramaty liryczne. Styl stwierdzający uzyskuje tu swój najpełniejszy wyraz:

Matematyczny układ
Ach, może być czuły,
Gdy na wszechświata łukach
Gwiaździste zaświeca reguły.

Małe serce człowieka
Krwią swoją żywi światło,
Które kiedyś, po wiekach,
Zapali rozumu reaktor.

(Notatka)

Często czynnikiem konstrukcyjnym w tego rodzaju wierszach jest kontrast, który przeciwstawia dwie refleksje (np. w liryku *Czarne i białe*).

Tomik Buczkówny wydaje się dokumentem ciekawego zjawiska: konwencjonalizowania się form tzw. poezji intelektualnej. Przyznam się, że wolę tę konwencję od innych, które ukształtowały się w poezji współczesnej. Formy liryki intelektualnej, nawet jeśli są tylko formami, otwierają przecież dla uprawiania poezji myśli duże perspektywy. Konwencja jest tu bowiem w pewnym stopniu świeża — nie podległa jeszcze daleko idącemu zautomatyzowaniu.

Michał Głowiński

PUTRAMENT I JEGO OPOWIADANIA

Jerzy Putrament: *Wypadek w Krasnymstawie*. Warszawa 1957, „Czytelnik“; str. 445. *Trzynasty z Wesołka*. Warszawa 1957, „Czytelnik“; str. 218.

Nazwiska tego pisarza niesposób oddzielić od jego działalności politycznej; dla ludzi piszących jest ono raczej symbolem ideologii politycznej niż ściśle literackiej. Putrament w każdym razie najbardziej gwałtownie — operując kryteriami polityki — atakował pewien stosunek do literatury, najnamiętniej zwalczał liberalną krytykę, był twórcą szczególnej terminologii publicystycznej, wśród niej — pojęcia przemytnika ideologicznego. Kiedy czyta się jego nowe i przypomniane opowiadania, trzeba sobie to wszystko dopiero uprzytomnić, z utworów bowiem wyłania się profil pisarski zupełnie inny, nie bardzo do tamtej sylwetki przystający. Tam mieliśmy namiętność mówcy, symplifikacje przywódcy politycznego, dość grube pojęcia określające literaturę, zgoła orientalną nieufność, świetne wyczucie taktyczne — przymioty krytykowi literackiemu niepotrzebne, a nawet niechętnie widziane. Opowiadania ukazują oblicze zupełnie innego pisarza: łowcy wakacyjnych nastrojów i wspomnień, gawędziarza, czułego ironisty, któremu oczywiście wojna dała wiele tragicznego materiału, ale który poza nią nie chce widzieć ani szukać ponurości życia, tragizmu, męki istnienia. Kiedy się go czyta, przypomina się np. Weyssenhoff — tyle tu upodobania do biologicznego bytu, tyle optymizmu czerpanego z obcowania z przyrodą. W ogóle zaskoczenie: Putrament — ten znany z przemówień i artykułów w *„Nowej Kulturze“* i *„Twórczości“* — tu deklaruje się jako czciciel samotnego kontaktu z krajobrazem, z życiem lasu, jeziora, jako myśliwy, sportowiec, rybołówca, wesoły poganin. I jaki przy tym ludzki, jaki sympatyczny! Bezinteresowny podglądacz tajemnic psychologii, kpiący dobrodusznie ze słabości człowieka, zamyślający się z zadowoleniem nad skomplikowaniem ludzkiej świadomości. Cóż to za formacja umysłowa, cóż za mentalność! Jakże pogodzić ze sobą te dwie, antagonistyczne na pozór, wersje człowieka i pisarza: oblicze nietolerancyjne, namiętne, zmarszczone, oraz tamto drugie, z nowych opowiadań — otwarte, pogodne, przychylne ludziom i wszelkiemu stworzeniu?

Opowiadania, które pisał Putrament w czasie wojny lub bezpośrednio po niej, nie mieszczą się oczywiście w tym schemacie. Z innej perspektywy pisa-

ne były utwory zebrane w tomie *Święta kulo* — doświadczenia jego bohaterów wystarczyły na tyle tylko, by zamanifestować niewiedzę, wątpliwości, nieoczekiwany przypadek. Putrament nie jest jeszcze autorem *Rzeczywistości* ani zwłaszcza *Września*, wszechwiedzącym demiurgiem, prowadzącym swych bohaterów nieomylną drogą socjologicznej typowości. Postaci tamtych opowiadań to ludzie, którzy się w wojennym chaosie pogubili, nie wiedzą, co się dzieje na frontach września i w najlepszej wierze odcinają odwrót własnym oddziałom, nie znają Niemców, ich faszyzmu i bestialstwa. Nie znają nawet źródeł swego bohaterstwa, które zaczyna się zupełnie przypadkowo; prosta potrzeba wolności przemienia się — nieoczekiwanie — w szereg głośnych i świetnych wypraw partyzanckich. Konflikty więc, jakie niesie życie, powstają na progach niewiedzy, które trzeba tylko przekroczyć. Świat należy poznać, aby móc w nim żyć, cierpienie ludzkie, bezsilność wynikają z tej niewiedzy. Narrator z opowiadania *Ten i tamten brzeg mostu* nie broniłby mostu, nie wysadzałby go w powietrze, nie przeżywałby swego wielkiego dnia — gdyby wiedział, gdyby znał sytuację w armii i orientował się w położeniu wojsk. Śmieszna i przykra jest rola przypadkowego obrońcy, który w istocie zmusił do kapitulacji własną dywizję. Bukacki, więzień niemiecki, łudzi się co do praworządności faszystowskiego systemu, strach zmusza go do wiary w sprawiedliwość. Jego historia jest także komedią niewiedzy, być może udawanej przed samym sobą, lecz niewiedza jest jedyną jego nadzieją. Historia i jej prawa, jej przemiany rozgrywają się w innej sferze, do której świadomość tych ludzi nie dociera. Posługują się więc wobec tamtych, nieznanych spraw swym małym, własnym rozeznaniem, to zresztą ich jedyna, a więc i konieczna broń. I stąd w opowiadaniach pojawia się między wierszami tęsknota za poznaniem, za pełną wiedzą historyczną. Ona na pewno pozwoliłaby przyjąć wobec zachodzących wydarzeń postawę godną i gdyby nawet nie dała ratunku, w każdym razie pozwoliłaby poznać konieczność, a w engelsowskim pojęciu oznacza to przecież — poczuć się wolnym. Dlatego też konflikty, które Putrament podsuwa swym bohaterom, mają szczególny, jak gdyby pedagogiczny wymiar. Bohaterowie Putramenta mogą być nawet ludźmi wykształconymi, a zachowują się zawsze niczym chłopi z pozytywistycznych powieści; coś robią, jakoś reagują, lecz najczęściej nie tak właśnie jak trzeba, bo znają świat znacznie gorzej, niżby go znać było można. Gdyby wiedzieli, gdyby wiedzieli — można wzdychać myśląc o nich wszystkich — uchroniłoby to ich od nieszczęścia. Postulat zatem pedagogiczny mieści się *implicite* w Engelsowskiej formule realizmu. Uczyć się, aby zabezpieczyć się przed światem, nieznane można przezwyciężyć poznaniem, uczyć się, aby poznać konieczność świata, jego prawa, jego — by tak rzec — bieg. „Wymordować niewinnych — na to może zdobyć się już nie człowiek, jakaś pozaludzka potęga“ — rozmyśla Józefiak z opowiadania *Początek eposu*. „Pozaludzka — to znaczy, że twój los człowieczy, twoje maleńkie życiowe planiki mogą każdej chwili wziąć w łeb, zniknąć, zostać odwrócone na złość tobie i na twoją niekorzyść. To znaczy — nie masz po co myśleć o przyszłości, do czegoś dążyć. Bo po co? Jeśli dziś uszykujesz coś na jutro — a jutro przyjdzie ten któryś...“

Autor umieszcza zresztą siebie zawsze w lepszej sytuacji niż swego bohatera. Nie on się boryka ze światem — tylko jego postać, nie on przeżywa konflikty, tylko tamten, nie on łamie się wewnętrznie — lecz ktoś, kto wie znacznie mniej od niego. Dlatego też literatura tego typu przypominać musi z konieczności szkołę, bo autor własnych, osobistych konfliktów czytelnikowi nie pokaże, nie ujawni też tych, które pozostaną zawsze, nawet kiedy bohater będzie wiedział wszystko, co tylko człowiek wiedzieć może. Autor daje i czytelnikowi, i postaciom — z reguły mniej, niż wie sam, rozstrzyga przed nimi te sprawy, które osobiście dawno już rozstrzygnął i w istocie rzeczy traktuje ich jak głupszych od siebie. Jeśli literatura jest zwierzeniem — to on się nie zwierza, jeśli pokazuje myśli w momencie ich rodzenia się — to on właśnie tego unika, jeśli daje wyraz najskrytszym wątpliwościom — to on zachowuje je ukryte. Jest zawsze nauczycielem i pasterzem — siadając do pisania nakłada maskę. Wychowywać bowiem — to znaczy podawać wiedzę, która nie budzi wątpliwości.

Szczególne jest zresztą u Putramen-

ta pojawiające się niekiedy upodobanie do głupiego bohatera. We wczesnych opowiadaniach bohater jego tylko wiedział mniej, później zamienia go autor chętnie w zwykłego głuptasa. Mentalność tego rodzaju jest oczywiście w pewnych warunkach klasowo uzasadniona, ale rządzić człowiekiem nie tylko mniej wiedzącym, ale wręcz głupszym od siebie — cóż to za satysfakcja dla pisarza? Przypomnieć tu można także postać Markiewicza z *Września* i przedstawionych w tej powieści szefów Polski sanacyjnej. Ale nade wszystko przyjrzyjmy się nowym opowiadaniom: *Karasiewiczowi* i *Zwierzęciu* z tomu *Wypadek w Krasnymstawie*. Doprawdy łatwo może Putrament ośmieszać ich, rozbijać ich racje, kpić, unicestwiać, wreszcie litować się. Przypomina tu trochę Pana Boga: stworzył ludzi głupich i nieszczęśliwych, a jeszcze ma czoło współczuć im, kochać ich i litować się nad nimi. Ustawicznie dokonuje autor nielojalnego chwytu, czyniąc swych przeciwników już z góry gorszymi, niż ich było stać, niż mogli być w rzeczywistości. I panuje oczywiście nad tym materiałem, nad postaciami, robi z nimi, co chce, zawsze wie przecież lepiej, co z ich działania może wyniknąć. Ale nie jest w stanie dać satysfakcji czytelnikowi. Bo nie musi wcale angażować do tych utarczek samego siebie, swych pełnych dyspozycji intelektualnych, daje sobie z nimi radę jednym kiwnięciem palca.

Szary człowiek, zagubiony w historii, na próżno usiłujący zrozumieć jej niepojęte prawa — to w literaturze XX wieku bohater już niemal klasyczny. Jest jednak wyraźna różnica między kreacjami tego typu u Kafki czy Wittlina a tym, co daje Putrament. Otóż tamci obdarzają swe postaci ustalonym poglądem na świat, Putrament zaś — tylko niepełną wiedzą. Bohaterowie Kafki czy Wittlina musieliby życie zaczynać od początku, aby wyzwolić się od swych strachów i kompleksów, bohaterów Putramenta wystarczyłoby po prostu przekonać w rozmowie, krzyknąć na nich głośniej — a już postępować będą inaczej. Tamci mają wewnętrzną dialektykę rozwoju, mają świadomość, którą odebrać im można wraz z życiem, tych można by właściwie zawołać, spojrzeć na nich surowo, groźnie zabębnić palcami... — i przełom światopoglądowy, a także moralny, załatwiony. Świat w ogóle dla Putramenta nie jest zbyt trudną sprawą i — jeśli może to być komplementem dla literata — przyznać trzeba, że pisarz ten zawsze wie, czego chce. Pamiętacie jego reportaże amerykańskie? Każdy z obywateli naszego kraju, zetknąwszy się z życiem po tamtej stronie granicy, doznałby wstrząsu wobec jego odmiennych praw, gubiłby się w ocenach, miałby tysiąc zastrzeżeń i wątpliwości. Putrament pojechał do Stanów, co wówczas samo przez się było sensacją, i od razu wiedział: to dobre, tamto złe, to można u nas zastosować, tamto jest zgniłe i obce. Pisarz ten w ogóle rzadko się światu dziwił, od razu gotów był podporządkować go i ulepszać.

Minął tymczasem okres ofensywy, przeżyliśmy załamania, rozczarowania, potrzebę rozrachunków. Putrament oparł się tej fali. Znalazł zupełnie inne rezerwy pisarskie aniżeli ci, którzy się rozczarowali. Tamtym świat przeistoczył się w oczach, stracił swe normy, zmienił barwę i kształt. Putrament zaś swą pisarską postawę pedagoga agresywnego, postawę określonego programu — zmienił na łagodność zdziwienia, na ciepłą zadumę, na pobłażliwość wreszcie. Zresztą jego dawni przeciwnicy nie uznali się zgoła za pokonanych, bieg wydarzeń literackich potoczył się bowiem nieco inaczej, niż tego domagał się nasz autor. I oto po okresie agresywności i nietolerancji przychodzi uspokojenie, Putrament odnajduje nowy temat pisarski. Ze zmianą postawy zmienia się bohater, zmienia się sceneria. Podczas gdy wielu pisarzy w ostatnim okresie poczuło nagłe zainteresowanie dla tematów politycznych, Putrament jakby odszedł od nich, ujrzał człowieka w innym wymiarze, wśród jego aktów czysto psychologicznych, wśród nawyków, konwencji, śmieszności. Nurt gawędziarstwa pojawiał się u tego pisarza już wcześniej, nigdy jednak nie wyczerpywał jego pisarskiej inwencji. Teraz Putrament staje się jowialny jak owi sangwiniczni szlacheccy bohaterowie, którzy wyładowawszy swoje polityczne namiętności szli na grzyby lub na niedźwiedzia i zaczynali filozofować na temat ludzkiego losu. Czy to wyrzeczenie się swego temperamentu, swej potrzeby działania? Nie, to tylko potrzeba znalezienia dystansu, potrzeba realizacji innych ludzkich uczuć, zamysłów, nastrojów. Ktoś, kto bardzo

dobrze wie, jak świat należy urządzić, przeżywa swój moment zdziwienia, pobłażliwości, tolerancji, swój moment nie na serio. Postawa serio też wymaga odpoczynku, swej autokompromitacji, rozluźnienia. Opowiadanie *Wypadek w Krasnymstawie:* wszyscy powracający z wojny wierzą, że zastaną swoje kobiety takimi, jakie pojawiały się im w idealnych snach — piękne, wierne, bohaterskie. Tymczasem rzeczywistość okazała się zupełnie inna, czasem bolesna, czasem przykra, czasem tylko śmieszna. Wszystko jest inne, niżeśmy sobie wyobrazili, nie na miarę naszych marzeń. Ale autor nie szuka tu materiału tragicznego ani heroicznego, uśmiecha się raczej pobłażliwie, kpi dobrodusznie z ludzkiego przymusu nadziei i wiary, które kłamią. W pisanej dziesięć lat wcześniej *Wielkanocy* ta sama sprawa spotkania z żoną po wojnie podana jest w aurze zgoła odmiennej, bez udziału wszystko rozumiejącego humoru, raczej ze świadomością zgrzytów, które są bezwzględną koniecznością kontaktów między ludźmi. W nowym tomie opowiadań *Trzynasty z Wesołka* ta atmosfera pewnej względności w widzeniu świata zaczyna panować wszechwładnie, życie oglądane jest na pozór oczyma różnych ludzi, ale w gruncie są to oczy tego samego człowieka, który tylko utrzymuje dystans w stosunku do siebie samego, odczuwa swoją śmieszność, tak samo jak śmieszność swych partnerów. Zobaczyć konwencje, w których się tkwi samemu — to nazywa się u Gombrowicza zdobywaniem dojrzałości... Toteż niewątpliwie nowe opowiadania Putramenta mają jakiś ton dojrzalszy, ton humanistycznej zadumy nad światem, nad ludzką słabością i błędem, nad duchowymi potrzebami człowieka. Mają pewnej klasy humor o świetnej paranteli historycznej, wśród której można wymienić Prusa. Tom jest nierówny, dobre humoreski *(Atlas, Walizka, Palazzo Pitti)* sąsiadują z notatkami, które można było sobie darować (np. *Bredzeń i wydra).* Ale to ostatecznie nie jest istotne, problem książki tkwi bowiem w zmianie postawy pisarskiej.

Być może Putrament nie wyrzekł się swej literackiej bojowości i zademonstruje nam jeszcze swoją w tym względzie namiętność. Jego ostatnie opowiadania budzą nadzieję, ujawniają bowiem zupełnie inne rezerwy literackie, których nie wykorzystać byłoby doprawdy grzechem.

Włodzimierz Maciąg

„ZAZDROŚĆ I MEDYCYNA" PO WIELU LATACH

Michał Choromański: *Zazdrość i medycyna.* Wydawnictwo Poznańskie, 1957; str. 281.

Równo ćwierćwiecze upływa od pierwszego wydania *Zazdrości i medycyny* Michała Choromańskiego, powieści, która była jedną z większych sensacji literackich dwudziestolecia. Nieomal jednomyślna życzliwość krytyki, uznanie dla powieściopisarskiego talentu autora, połączone z przyznaniem mu „nagrody młodych" Polskiej Akademii Literatury*, przekłady jego utworu na obce języki, wszystko to nadawało *Zazdrości i medycynie* rangę dzieła niezwykłego. Osądy krytyków, nawet tych, którzy zachowywali zwykle daleko posuniętą wstrzemięźliwość w entuzjazmie (Ortwin, Piwiński), tym razem bez zastrzeżeń wskazywały na historyczno-literackie znaczenie powieści. Przyjęcie utworu Choromańskiego daje się chyba porównać z sukcesem epickiego cyklu Marii Dąbrowskiej. Istotnie, gdyby miarą wartości dzieła były pierwsze oceny i opinie „współczesnych" i gdyby tych ocen nie weryfikowały późniejsze dzieje literatury, wówczas mielibyśmy pełne prawo umieścić *Zazdrość i medycynę* tuż obok *Nocy i dni.* Ale sukces utworu Choromańskiego miał, w przeciwieństwie do trwałego powodzenia dzieła Dąbrowskiej, charakter efemeryczny. Dzisiejsza makieta prozy powieściowej dwudzie-

* Nagroda ta przyznawana była pisarzom, którzy nie ukończyli jeszcze lat trzydziestu. Choromański urodził się w r. 1904.

stolecia ustaliła porządek całkiem odmienny. Wierzchołkowe pozycje zajmują na niej dwa dzieła, o których bez przesady można powiedzieć, że stworzyły wspólnie epokę w dziejach polskiej powieści — *Noce i dnie* oraz *Ferdydurke*. Miejsce ich jest bezsporne. Jednakże inne rejony tej makiety, nie istniejącej zresztą w rzeczywistości, albowiem wiedza o literaturze międzywojennej opiera się, jak dotąd, bardziej na intuicji niż na historyczno-literackim rozeznaniu, pozostają w mroku, ukazują się jako zarysy o konturach mało wyrazistych, częściowo wręcz zamazanych. Głośna ongiś *Zazdrość i medycyna* została doszczętnie zapomniana. Po wojnie nie wspominano jej na ogół wcale, dopiero w roku ubiegłym w cyklu przypomnień z dwudziestolecia poświęcił jej felieton Z. Greń w *„Życiu Literackim"*.

Wydana ostatnio przez Wydawnictwo Poznańskie i rozchwytana w okamgnieniu z półek księgarskich przez żądnych sensacji czytelników (tytuł powieści obiecuje przeżycia z kategorii „mocnych"), staje się znowu faktem literackim, mimo którego niesposób przejść obojętnie. Bynajmniej nie dlatego, że ujawniając jakieś nie dostrzeżone uprzednio znaczenia otwiera krytykowi perspektywy dla rozważań o jej nieoczekiwanej aktualności, o tym, że jest żywym źródłem inspiracji ideowej czy artystycznej, że wpływa, że oddziaływuje itd. itd. Nic podobnego. Powody, dla których *Zazdrość i medycyna* zaciekawia, są historyczno-literackiej natury. Interesuje jako świadectwo przeobrażeń, które dokonując się w technice powieści dwudziestowiecznej, w zakresie sposobów fabularyzacji i stylu narracyjnego, obejmują równocześnie sferę immanentnej „filozofii" gatunku, któremu wiek dziewiętnasty przypisał właściwości „zwierciadła" życia. Jako charakterystyczny — choć tylko jeden z wielu możliwych — rezultat tych przeobrażeń — *Zazdrość i medycyna* jest przykładem wręcz znakomitym. Przede wszystkim dlatego, że „chwyty" tej powieści są obnażone w sposób bardzo wyrazisty, dają się więc dokładnie opisać, a po wtóre — że są to „chwyty" zastosowane wobec materii fabularnej, która — właściwa tzw. literaturze rozrywkowej, o miedzę od kiczu, przystosowana niejako do skonwencjonalizowanych ujęć beletrystycznych — sama z siebie nie narzuca potrzeby ich odnowienia. Wiadomo zaś, że w takiej sytuacji nowość „chwytu" szczególnie łatwo odczuć. O jakiej nowości mowa i względem czego?

Wydaje się, iż w perspektywach historyczno-literackich *Zazdrość i medycyna* przynależy do kręgu prozy, którą można by określić mianem ekspresjonistycznej. Jest to krąg bardzo obszerny, nawet jeśli usuniemy z niego zjawiska historycznie nie należące do dwudziestolecia, choć bez wątpienia współtworzące ów krąg i co więcej — dające w ogóle początek powieści ekspresjonistycznej. Mam na myśli m. in. *Oziminę* Berenta i na pierwszym planie utwory Tadeusza Micińskiego *(Xiądz Faust, Nietota)*. Mieszczą się w nim — choć nie każdy w równym stopniu — pisarze mający ze sobą na ogół mało wspólnego: częściowo Kaden, St. I. Witkiewicz, Roman Jaworski *(Wesele hrabiego Orgaza)*, Stefan Grabiński, Strug ze względu na niektóre utwory *(Fortuna kasjera Śpiewankiewicza)*, właśnie Choromański, wreszcie Bruno Schulz i jego następcy (Truchanowski, Otwinowski). Wymieniam wyłącznie nazwiska bardziej charakterystyczne. Jednak i one zaświadczą, że nurt literacki, o który tu chodzi, rozwijał się przez całe dwudziestolecie. Świadczą też o czym innym. O tym mianowicie, że na ów nurt składały się utwory bardzo różnorodne, których niesposób sprowadzić do jednolitego typu prozy powieściowej. Dlaczego więc mówimy o nim jako o „nurcie"? Mówimy w sposób nieco umowny, albowiem idzie o grupę zjawisk dającą się określić nie tyle przez wskazanie jej cech pozytywnych, co przez opis wyraźnie charakterystycznej właściwości negatywnej. Wynika ona stąd, że wszystkie wymienione tu przykładowo utwory są — jako rodzaje prozy — radykalnym zaprzeczeniem tradycji powieści realistycznej. I w tym sensie dają się sprowadzić do wspólnego mianownika. Są — na różnych drogach osiągniętym — przezwyciężeniem zasadniczych „praw" gatunku, utrwalonych w doświadczeniu realistów dziewiętnastowiecznych.

Powieść ekspresjonistyczna najbardziej radykalnie zerwała więź z tradycjami zeszłowiecznymi. W polskiej prozie dwudziestolecia proces ten jest wielostronny i urozmaicony. Można mówić o jego przynajmniej trojakim wyglą-

dzie. O rozbiciu rygorów kompozycyjnych i stylistycznych, prowadzącym do unicestwienia zasadniczych właściwości fabuły i narracji powieściowej, które przestają podlegać jakimkolwiek trwałym zasadom konstrukcyjnym. Ten typ ekspresjonizmu amorficznego reprezentują utwory Micińskiego i jego następcy w prozie — Witkacego. Można mówić także o swoistym przeobrażeniu struktury powieści, jakie nastąpiło w wyniku wtargnięcia do narracji ekspansywnych elementów lirycznych, działających odkształcająco również na fabułę; jednakże to deformujące działanie nie odbiera fabule zasadniczego znaczenia konstrukcyjnego, rozbija tylko jej kształty zobiektywizowane. Ten amorfizm „umiarkowany" (w przeciwieństwie do poprzedniego — „skrajnego") charakteryzuje prozę Kadena-Bandrowskiego i częściowo Struga. W ogóle zaś wydaje się, że jego głównym — choć nie jedynym — źródłem jest twórczość Żeromskiego. I wreszcie trzeci wygląd wspomnianego procesu. Proza, która zrywając całkowicie z realistyczną poetyką powieści, próbuje stworzyć na jej miejsce nowe rygory kompozycyjno-stylistyczne, nowy rodzaj jednolitej zasady porządkującej, przystosowanej do zmienionych funkcji gatunku. Jeśli w ogóle jest uzasadniony termin „powieść eksperymentalna", to właśnie tutaj przylega on bardzo szczelnie.

Dwa są charakterystyczne przykłady takiej powieści, każdy w swoim rodzaju wewnętrznie jednorodny, a obydwa zdecydowanie różne — utwory Brunona Schulza i *Zazdrość i medycyna* Choromańskiego. Pomijam w tej chwili znaczenie historyczno-literackie obu tych przykładów, odmienną dla każdego z nich wartość artystyczną, zwracam uwagę wyłącznie na to, że są one najbardziej konsekwentnymi w dwudziestoleciu próbami wzniesienia arealistycznej poetyki powieści. Próbami obejmującymi różne zakresy: w wypadku Schulza chodzi o krystalizację takiej poetyki prozy, której kształt zostaje określony bez reszty przez jej filozoficzne podłoże, a zatem jednorodność tej poetyki dotyczy zarówno swoistej „metafizyki", jak też odpowiadającej jej „techniki"; natomiast w wypadku Choromańskiego próba jest bardziej połowiczna, obejmuje nade wszystko sferę „techniki". Nie jedyna to różnica, ale przecież ona określa najdobitniej artystyczną rangę obu przykładów.

Zazdrość i medycyna jest powieścią „eksperymentalną" w tym sensie, że zasada jej budowy, podstawowy „chwyt" organizujący wewnętrznie utwór, zostaje wyeksponowany na czoło właśnie w swojej roli „eksperymentatorskiej", jako sposób ujęcia pewnego zjawiska psychologicznego w całkowitej izolacji od wszystkich czynników, które mu zazwyczaj towarzyszą, a więc w „warunkach umyślnie ustalonych" (T. Kotarbiński). W warunkach niejako laboratoryjnych, gdzie przedmiot „badania", wywikłany ze swych naturalnych związków i wyłączony z tła, zostaje poddany obserwacji jako fenomen samoistny, zawisły jedynie od stworzonych celowo okoliczności eksperymentu. Pola napięć psychologicznych, powstałe w konwencjonalnym trójkącie Widmar — Rebeka — Tamten, są jak gdyby umieszczone w próżni, poza wszelkimi zakłócającymi oddziaływaniami czynników zewnętrznych. W kręgu zainteresowania pisarza znajduje się ich „czysta" natura i autonomiczna dialektyka. Postacie Choromańskiego posiadają tylko te wymiary, które pozwalają im spełnić rolę elementów zamkniętego układu „eksperymentalnego". Są zatem pozbawione swoistej wypukłości, jaka cechuje zwykle postacie powieściowe przedstawione wielostronnie, za pośrednictwem sytuacji fabularnych, w których ujawniają się coraz to inne właściwości ich charakterów. Bohaterowie *Zazdrości i medycyny* przypominają figury płaskorzeźby, ukształtowane plastycznie tylko z jednej strony, tej, która przylega bezpośrednio do wyizolowanej sfery „zajść" psychologicznych.

Krytyka przedwojenna mówiła często o widmowości postaci w utworze Choromańskiego. Istotnie, są one mgliste nie tylko w tym sensie, że egzystują poza konkretnym historycznie i obyczajowo środowiskiem, w warunkach maksymalnie abstrakcyjnych, ale przede wszystkim dlatego, że materia psychologiczna, z której są uformowane, daje się zdefiniować wyłącznie w zakresie, jaki dotyczy ich powikłań erotycznych, natomiast poza tym jedynym ośrodkiem stężenia cech roztapia się w bezkształtnej mgławicy. Ta nieokreśloność zarysów, przy równoczesnym wywikłaniu zasadniczych „zdarzeń" psychologicznych z wszelkich okoliczności zewnętrz-

nych, co, rzecz oczywista, obrysowuje je wyrazistym konturem, rodzi ową widmowość bohaterów *Zazdrości i medycyny*. Co więcej — narzuca im wartość nieomal symboli. Zresztą same nazwiska — Widmar, Tamten — są symbolicznie znaczące. Jest to symbolika z pogranicza alegorii, jaką wprowadził do literatury ekspresjonizm.

Choromański redukuje rysunek swoich postaci do formy niejako uproszczonej. Eliminuje z niej wszystko, co może zamącać główny problem psychologiczny. Nie dokonuje jednak tego przez schematyzację cech, najczęściej spotykaną w alegorii, lecz przez ukształtowanie bohaterów z absolutnie jednorodnej substancji, usuwając z pola uwagi wszelkie składniki obce jej naturze. Ta swoista sublimacja sama przez się nie stwarza jeszcze „eksperymentu"; ona jest jedynie jego warunkiem wstępnym, przygotowawczym. „Eksperyment" powieściowy polega bowiem na wprowadzeniu postaci w określone związki, w których ma się ujawnić poszukiwana „prawda" o ich losie. Polega na zbudowaniu fabuły. Wydaje się, iż najdoskonalsze sformułowania w tej materii zawiera studium Zoli o powieści eksperymentalnej, które oprócz tego, że było manifestacją poetyki naturalistycznej, przynosiło przecież uogólnienia obserwacji, poczynionych na prozie dojrzałego realizmu.

Powieściopisarz jest jednocześnie obserwatorem i eksperymentatorem. Jako obserwator podaje fakty spostrzeżone, podsuwa przypuszczalne punkty wyjścia i ukazuje grunt, po którym charaktery jego mają stąpać i zjawiska się rozwijać. Następnie przychodzi eksperymentator i czyni doświadczenie, to znaczy wstawia swe charaktery w pewną opowieść i wykazuje, że fakty następują po sobie tak, jak tego wymaga konieczność wynikająca ze zjawisk, które są brane w rachubę. Powieściopisarz poszukuje pewnej prawdy.

Eksperyment powieściowy polega więc na ujęciu pewnych zjawisk w ramy układu fabularnego, który jest odpowiednikiem jakiegoś wyższego porządku filozoficznego. Zola dodaje, że ten porządek powinien być adekwatny względem obiektywnej natury przedmiotu poddanego obserwacji, że zatem koncepcja twórcy jest ostatecznie określona przez istotę samego zjawiska przedstawionego. To spostrzeżenie autora *Germinalu* jest kluczem do zrozumienia poetyki powieści realistycznej. Najistotniejsza jej właściwość dałaby się sformułować jako dążenie do u k r y c i a zasad eksperymentu. Jeśli bowiem zasadniczą tendencją jest przystosowanie sposobu ujęcia do „naturalnych" konieczności tematu, a więc budowy fabularnej do jakiegoś przedstawionego „kawałka" świata, tak aby zachodził pomiędzy nimi stosunek odpowiedniości, wówczas ta budowa staje się niejako p r z e z r o c z y s t a dla tego, co się poza nią znajduje — dla „obrazu". Pisarz-realista stara się, aby eksperyment (który dochodzi przecież do głosu poprzez jakiś „chwyt" kompozycyjny) był w najwyższym stopniu „niewidoczny". „Niewidoczności" zasady porządkującej towarzyszy z reguły pozorna nieobecność narratora, który tak kształtuje stylistykę opowiadania, by on sam jako podmiot narracji znalazł się poza przedstawieniem.

Zasada „niewidoczności" eksperymentu zostaje podważona przez prozę dwudziestowieczną zarówno w planie fabuły, jak też narracji. Jakie zmiany w wyniku tego podważenia zaszły w powieści, może dowodzić kształt *Zazdrości i medycyny*. Chciałbym uczynić tu pewne zastrzeżenie. Bynajmniej nie traktuję powieści Choromańskiego jako dzieła o szczególnej doniosłości, pionierskiego realizującego zasadnicze tendencje rozwojowe nowoczesnej prozy. Spisywanym tu uwagom towarzyszy nieustannie przekonanie o niewątpliwej zależności tego utworu od literackich doświadczeń zarówno zachodnio-europejskich, jak i rosyjskich. Wachlarz przywołanych przykładów musiałby być bardzo rozległy, częściowo wspomnimy o nich niżej. Ale jeśli nawet *Zazdrość i medycyna* nie może być oceniana jako dzieło pionierskie, to jednak w polskiej prozie międzywojennej jest ona zjawiskiem należącym z pewnością do kręgu awangardowego, w najszerszym tego słowa znaczeniu.

Od strony najbardziej zewnętrznej „uwidocznienie" zasad eksperymentu polega w utworze Choromańskiego na wyeksponowaniu „chwytu" konstrukcyjnego. Przebieg fabuły jest tu bowiem uniezależniony od „naturalnego", chronologicznego następstwa zdarzeń i podporządkowany prawom „doświadczenia". Rozbicie ciągłości akcji i za-

stąpienie jej układem inwersyjnym, w którym poszczególne sytuacje zostają wytrącone ze swych faktycznych związków czasowych, pociąga za sobą swoiste obnażenie konstrukcji. Przestaje być ona „przezroczysta“ i pozornie bierna — jak w powieści realistycznej — staje się natomiast j a w n i e aktywna wobec tematu. Mechanizm fabuły dzięki swej niezawisłości od czasu „fizykalnego“ poczyna funkcjonować wedle logiki, przystosowanej do zadań nie mających nic wspólnego z „obrazowaniem“. Przypomnijmy, iż inwersja czasowa występowała niejednokrotnie w powieści klasycznej. Można ją wskazać np. w *Lalce,* gdzie pamiętnik Rzeckiego stwarza drugą — obok fabularnej — płaszczyznę czasową zdarzeń, poprzedzających właściwą akcję. Jednakże tam zakłócenie chronologii miało zawsze motywację realistyczną. W danym przypadku uzasadnieniem była forma wspomnień bohatera, poprzez które na karty utworu zostają wprowadzone wypadki z zakresu *Vorgeschichte.*

Inaczej jest w *Zazdrości i medycynie.* Tu krzyżowanie różnorodnych planów czasowych nie posiada takiej motywacji, nie potrzebuje jej w ogóle, służy bowiem p o w i e ś c i — s t u d i u m, a nie powieści — „obrazowi“. Utwór Choromańskiego jest swego rodzaju „sprawozdaniem“ z eksperymentu, którego przedmiot stanowi patologia zazdrości. Pisarz, formując to „sprawozdanie“, nie bierze pod uwagę chronologicznego następstwa zaobserwowanych „objawów“, albowiem nie to następstwo przecież rozstrzyga o ich istocie, lecz związki innego typu. Sytuacja jest więc podobna jak w postępowaniu kryminologicznym, gdzie do obrazu przestępstwa dochodzi się przez zbieranie świadectw, których układ w systemie dowodu bynajmniej nie odpowiada ich porządkowi faktycznemu, jest tylko hipotetyczną rekonstrukcją. Inaczej być nie może, ponieważ ów porządek faktyczny to właśnie poszukiwane „X“. *Zazdrość i medycyna* ma coś w sobie z metody dociekań detektywistycznych. Ale o wiele słuszniejsze wydaje się spostrzeżenie Ostapa Ortwina, że budowa utworu Choromańskiego pokrewna jest sposobom anamnezy lekarskiej.* To porównanie wyjątkowo trafnie oświetla „medyczną“ poetykę powieści.

Równocześnie istotne jest podobieństwo ściśle literackie. Oto technika narracyjna Choromańskiego wiąże się wyraźnie z formami opowiadania, jakie powołał do życia Conrad. Ujmowanie zdarzeń w relacji wieloplanowej, przedstawienie ich początkowo bez żadnych informujących wyjaśnień, które dopiero potem, jako opinie rozlicznych świadków, obrastają stopniowo te zdarzenia, obudowują je komentarzem; dramatyczne narastanie w i e d z y o fabule, której zarysy wyłaniają się powoli, jako wypadkowa wielu różnych relacji — te wszystkie sposoby wywodzą się ze sztuki narracyjnej twórcy *Lorda Jima.*

Zazdrość i medycyna pozbawiona jest akcji we właściwym tego słowa znaczeniu. Scena początkowa powieści, gdy z niepojętych przyczyn w całym mieście zgasło światło, a wśród nieprzeniknionych ciemności, w podmuchach wichru stary Widmar oczekuje na przybycie umówionego człowieka, ta scena w identycznym nieomal kształcie pojawia się na końcu. W kształcie identycznym, ale i odmiennym. Pomiędzy początkiem a końcem nic się właściwie nie wydarzyło. A jednak fragment zamykający powieść różni się zasadniczo od sceny będącej punktem wyjścia. O ile w swej pierwszej wersji był po prostu przedstawieniem pewnej sytuacji, która nic nie znaczyła poza tym, co bezpośrednio ukazywała, o tyle druga jego wersja wyraźnie już z n a c z y na tle całego utworu. Epizody współbudujące fabułę *Zazdrości i medycyny* są konstrukcyjnie w i e l o z n a c z n e. Jest to następstwo charakterystycznego dla tej powieści, niejako wstecznego rozwoju wypadków. Fabuła niczym film puszczony w odwrotnym kierunku „odwija“ się wyłącznie w retrospekcji. Każdy z jej elementów jest więc zrozumiały dopiero wówczas, gdy wystąpi na tle pełnego szeregu zdarzeń po nim następujących (a faktycznie poprzedzających), sam w sobie nie posiada żadnego znaczenia. Początkowa sytuacja oglądana raz jeszcze, już jako składnik zamkniętego przebiegu, ujawnia swój ukryty uprzednio sens. Widmar oczekuje na Golda, który wreszcie miał mu dostarczyć niezbitych dowodów wiarołomstwa Rebeki. Stary Żyd, spiesząc na umówione spotkanie, wmotał się w naprawianą akurat sieć wysokiego napięcia.

---

* Ostap Ortwin: *Próby przekrojów,* 1936; str. 375.

Wypadek ten — a był on ostatni w jego doczesnej egzystencji — spowodował wyłączenie światła. Czekający w ciemnościach Widmar zamiast naocznego świadka z rewelacjami na temat zdrady żony, spotyka ją samą, wracającą z miłosnej schadzki. Następuje dość stereotypowy finał całej historii. Ale jest w tej banalniej przecież scenie udobruchania zazdrosnego męża przez zdradzającą żonę coś niepokojącego, jakieś znaczenie podskórne, którym podszyty jest cały utwór. Nie o to chodzi, że zamknięcie powieści jest wieloznaczne w komediowym sensie, że zazdrosny mąż dał się uwieść pozorom, a wiarołomna żona będzie go zdradzać dalej, podobnie zresztą jak zdradza również kochanka. Rzecz polega na tym, że to rozwiązanie, w którym Rebeka wychodzi obronną ręką z nieuchronnej, zdawałoby się, opresji, wiąże się nierozdzielnie ze śmiercią starego Golda. Wiążąc się zaś z nią potwierdza formułowane niejednokrotnie w powieści twierdzenie o niemoralności samej natury, „która układa wypadki właśnie w taki sposób, by ułatwić ludziom zdrady i kłamstwo". Powszedniość i banalność zjawisk są w utworze Choromańskiego wprost proporcjonalne do ich „demoniczności". Żadna sytuacja nie jest tu jednoznaczna, zawsze towarzyszy jej jakiś zarys perspektyw „irracjonalnych", jakiś sens bardzo migotliwy i trudny do uchwycenia w swych wszystkich sugestiach.

Wydaje mi się, iż *Zazdrość i medycyna* jest przede wszystkim próbą wzniesienia konstrukcji powieściowej, która mogłaby sprostać właśnie wieloznaczności zjawisk, która byłaby zdolna przenieść w dziedzinę kompozycji i stylu zasadę relatywizmu. Jest ta zasada wypowiedziana w niej *expressis verbis:* „Wystarczy mieć jakąś trzymającą się kupy teorię, jakiś wyraźny pogląd na rzecz i chcieć tym poglądom wierzyć, aby wszystkie fakty układały się w łańcuch dowodów zupełnie, zdawałoby się niezbitych. Lecz wystarczy zmienić pogląd, aby te fakty świadczyły o czymś wręcz odmiennym".

Gdy na początku formułowałem tezę o tym, że przeobrażenia „techniczne" prozy dwudziestowiecznej są równocześnie przekształceniem filozoficznych podstaw gatunku powieściowego, to miałem na myśli omawianą obecnie sprawę. Zasadniczym składnikiem powieści realistycznej była j e d n o z n a c z n a filozoficznie anegdota, tymczasem fabuła w prozie nowoczesnej (oczywiście chodzi o tę prozę, która wyrasta z nastawienia antyrealistycznego) staje się niejako „polisemantyczna", przestaje być wykładnią koncepcji dającej się w określony sposób zdefiniować, poczyna być układem znaczącym wielostronnie i różnie. Tak chyba należy rozumieć opisany wyżej „chwyt" *Zazdrości i medycyny.* Struktura inwersyjna, rozbijająca jednolitość następstwa chronologicznego, to w istocie sposób „uwieloznacznienia" samego przebiegu czasowego — innego w swym wyglądzie fizykalnym, „pełnego", a innego w toku „zajść" psychologicznych, które narzucają mu swój porządek.

Retrospektywnie przedstawiona fabuła rozwija się w kilku coraz szerszych kręgach. Pierwszy z nich obejmuje zdarzenia z tygodnia poprzedzającego bezpośrednio scenę początkową a jednocześnie finalną. Następne ogarniają już okres sprzed kilku miesięcy, a wprowadzony pamiętnik Dubilanki cofa fabułę o całe lata. Każdy z tych nawrotów odpowiada kolejnemu stadium „poszukiwań" Widmara i, podobnie jak zasłyszane przez niego relacje o dowodach zdrady Rebeki, układają się w coraz to inny łańcuch przypuszczeń, tak te nawroty mają wciąż zmieniające się znaczenie konstrukcyjne. Ich wzajemne zależności, a więc także sens każdego z nich z osobna ujawnią się dopiero wówczas, gdy krąg eksperymentu zostanie zamknięty.

Dla Widmara każdy fakt związany z Rebeką jest wieloznaczny, ukazuje się w coraz to innych perspektywach i w uzależnieniu od nich wyzwala w nim na przemian uczucia nienawiści i uwielbienia. Są to bieguny wzajem się uzupełniające, stwarzają błędne koło, poza które wyjść nie podobna. Zazdrość Widmara nie może się przepalić ostatecznie w nienawiści, bo ciągle podsyca ją napływ tkliwości. Paradoksalnie można by powiedzieć, że nie Rebeka jest źródłem jego zmiennych uczuć, lecz przeciwnie, że te właśnie uczucia formują jej obraz. Podobnie zresztą, jak formują ów obraz w oczach Tamtena. Rebeka raz się przedstawia jako skończona piękność, to znów przeobraża się w kobietę o urodzie przeciętnej, a nawet wręcz brzydką, raz jest bezbronna

i uległa, kiedy indziej znów okazuje się „demoniczna“ i przebiegle okrutna. Jej sylwetka ulega nieustannym metamorfozom, ma zarysy nieuchwytne, nie istnieje sama przez się, „obiektywnie“, lecz wyłącznie w sądach, jakie o niej mają kochający ją mężczyźni. Za każdym razem ma inne znaczenie, inaczej nieomal wygląda. To postać istotnie najbardziej „widmowa“, pozbawiona wszelkiej „substancjalności, chciałoby się rzec — bezcielesne źródło napięć erotycznych. Źródło obdarzone mocą zakażającego oddziaływania na środowisko. Rebeka właściwie istnieje tylko jako swoista emanacja, egzystuje wyłącznie p r z e z swoich kochanków. Krytyka międzywojenna chętnie mówiła o demonizmie tej postaci. Wydaje się, iż ona właśnie stanowi najwyższe osiągnięcie Choromańskiego. „Demonizm“ ów to nic innego, jak wynik maksymalnego zrelatywizowania cech, prowadzącego do uznania wieloznaczności za naturę zjawiska. Istota rzeczy przedstawia się zatem jako nieustanna zmienność kształtów, które w sposób nieuchwytny przerastają nawzajem, umykając wszelkim jednoznacznym definicjom.

Struktura powieści Choromańskiego przystosowana jest do stworzenia wizji daleko bardziej skomplikowanej i odkrywczej w perspektywach filozoficznych niż ta, która została w utworze przedstawiona. Skłonny jestem bowiem twierdzić, że w *Zazdrości i medycynie* występuje bardzo wyraźne wewnętrzne pęknięcie. Polega ono na tym, że poetyka prozy powieściowej, wzniesiona przez Choromańskiego, otwiera możliwości niewspółmierne do tych, jakie zostały zrealizowane. Chodzi o to, że jej dno filozoficzne, niezależnie od perspektyw, jakie otwiera w tym zakresie konstrukcja powieści, umieszczone jest bardzo płytko. Stwarza je po prostu dosyć prymitywna koncepcja biologistyczna, redukująca całą wieloznaczność zjawisk psychologicznych do ich podszewki fizjologicznej. Idzie więc o sferę „medycyny“ w utworze Choromańskiego. Przytoczone wyżej porównanie Ortwina zestawiające budowę *Zazdrości i medycyny* z metodami anamnezy lekarskiej, ma wartość istotniejszą niż tylko określenie konstrukcji. Ono wkracza wyraźnie w rejony metafizyki powieści. Studium o zazdrości ujęte jest przez Choromańskiego jako studium o stanach chorobowych, które poddawane są rozpoznaniu klinicznemu. Sprzęgnięcie sfery psychologii ze sferą medycyny nie tylko na tym polega, że scenerią konfliktów — z racji osoby doktora Tamtena — jest w dużej mierze szpital. Nawiasem mówiąc na osobną uwagę zasługiwałaby stylistyka reportażowa, zastosowana przez Choromańskiego w scenach szpitalnych, szczególnie w opisie operacji i w przedstawieniu „pechowego dnia chirurga“. Jeszcze jeden dowód na to, że proza *Zazdrości i medycyny* wchłania bardzo różnorodne doświadczenia powieści dwudziestowiecznej.

Skojarzenie psychologii i medycyny to nade wszystko nieco trywialne ujęcie erotyki jako źródła choroby, zazdrości jako samego schorzenia, obydwu zaś jako zjawisk dających się tłumaczyć w kategoriach „medycznych“.

Gdy Choromański uwalnia się spod sugestii „lekarskich“, wówczas jego studium zazdrości nasuwa nieodparcie porównanie z niezapomnianymi stronami *Braci Karamazow*. Z tymi przede wszystkim, gdy oszalały z zazdrości, a jednocześnie świadom swego upadku Dymitr, snuje się pod oknami starego Karamazowa, wypatrując Gruszeńki. Choromański wnosi zresztą także własne i oryginalne spostrzeżenia. W momentach szczególnego zapamiętania Widmar gubi po prostu z pamięci sam przedmiot swojej zazdrości, w jego świadomości „nagle zrobiła się jak gdyby ciemna dziura, w której na szereg godzin zapadła się myśl o żonie.“ Zazdrość — i na tym polega jej patologiczność — poczyna funkcjonować niejako autonomicznie, już nie jako skutek czegoś, ale jako samodzielny mechanizm. Myślę, że jest to jedna z najkapitalniejszych obserwacji w naszej prozie psychologicznej, mało na ogół odkrywczej, zazwyczaj wtórnej.

Poetyka „medyczna“ jest bardzo konsekwentnie realizowana w *Zazdrości i medycynie*. Jej ślady są widoczne we wszystkich, nawet najdrobniejszych komórkach utworu. Znamienny jest tu dobór środków stylistycznych. Wracający z wizyty u Widmarów Tamten odtwarza sobie jej przebieg ze ścisłością, „jak gdyby spisywał a n a m n e z ę“; emanujący z Rebeki erotyzm oddziaływa jak c h l o r o f o r m na rozmawiających z nią mężczyzn; zapach Golda przypomina Widmarowi karawan i trupiarnię, natomiast Tamtenowi kojarzy się ze znajomym zapachem p r o-

s e k t o r i u m; doktor Tamten biorąc w ramiona Rebekę porównuje ją do „nieskalanego“ kłębu g a z y h y g r o s k o p i j n e j. Przykłady te można mnożyć nieomal w nieskończoność. Jednak i przytoczone zaświadczą o niezwykłej konsekwencji i wewnętrznej jednorodności stylu prozatorskiego *Zazdrości i medycyny*.

Powstaje pytanie, które zazwyczaj zawsze się rodzi, gdy rozpatrywać utwór należący już do historii literatury, mianowicie, w jakim stopniu jest on zdolny funkcjonować współcześnie. Wydaje mi się, że na tle literackich doświadczeń powojennych „czysty“ psychologizm Choromańskiego jest już nieco anachroniczny. Współczesną prozę powieściową interesuje psychologia wyłącznie w otoczu problematyki moralnej. Nastąpiło obecnie istotne przesunięcie tych zainteresowań w kierunku konfliktu psychologicznego, konstruowanego *ad usum* pewnych zagadnień etycznych. Cały dorobek egzystencjalizmu wyraźnie przecież świadczy o zasadniczym przeobrażeniu, jakie zaszło w tym zakresie w stosunku do dwudziestolecia. Sytuacja taka dewaluuje więc w znacznym stopniu osiągnięcia *Zazdrości i medycyny*. Ten słynny niegdyś utwór ujawnia jednak nadal wysokie walory swej techniki literackiej, jest wciąż jeszcze pokazem świetnego — jak mówią koneserzy — „warsztatu“ powieściopisarskiego. Jest poza tym niewątpliwą pozycją w historii prozy okresu międzywojennego.

Janusz Sławiński

HISTORYZM CZY PSYCHOLOGIA?

M a r i a K u n c e w i c z o w a: *Leśnik*. Warszawa 1957. „Pax“; str. 209.

Wpływ doświadczeń współczesnej prozy psychologistycznej na powieść o tematyce historycznej jest problemem niezwykle interesującym. Wydawać by się mogło, że formy powieściowe, wypracowane przez dziewiętnastowiecznych realistów, tworzą idealny wprost zespół środków konstrukcyjnych dla utworu, opowiadającego o tym, co dawniej bywało. Konwencja „wszechwiedzącego narratora“ otwiera szczególnie duże perspektywy dla ujęcia obrazu epoki w możliwie szerokiej skali, a zasady epickości pozwalają na wprowadzenie odpowiedniego dystansu między przedstawionym okresem a opowiadającym, który posługuje się pojęciami daleko wykraczającymi poza te, jakie w owym czasie występowały. Powieść historyczna nie pozostała przy środkach właściwych tradycyjnej epice: rozwijała się równolegle do innych typów prozy, przekształcając ich doświadczenia. Zjawisko nie ogranicza się do przemian samych form konstrukcyjnych — świadczy o zmianie stosunku do historii jako materiału dzieła literackiego. Powiedziałbym, że ewolucje te zmierzają ku wyeliminowaniu historyzmu. Jego miejsce zajmuje bądź — najogólniej rzecz biorąc — szeroko rozumiana problematyka psychologiczna, bądź współczesne zagadnienia ideowe (w najnowszej naszej produkcji pisarskiej ten drugi przypadek jest szczególnie istotny). Zasadnicze zmiany, które zaszły w tym zakresie, mogą być pokazane chociażby przez porównanie z dziewiętnastowieczną epiką historyczną książek takich, jak *Popioły* Żeromskiego, *Żywe kamienie* Berenta czy *Czerwone tarcze* Iwaszkiewicza. Ośrodkiem świata powieściowego w tych utworach są postaci, których sposób odczuwania, tok przeżywania i myślenia są jak najbardziej nowoczesne. Główny bohater, jego skomplikowana psychika, określa świat, w którym osadził go autor, a nie — odwrotnie. Centralnym punktem zainteresowań nie jest epoka, w której żyje bohater. Tworzy ona tło, nie stanowi zaś czynnika determinującego jego psychikę. Nie musi się zjawisko to sprowadzać do tzw. kostiumu historycznego. Temat zaczerpnięty z dziejów wyzyskany jest dla odmiennego typu motywacji zdarzeń, a w pewnej przynajmniej mierze i przeżyć bohatera — historia jest tu baśnią. *Leśnik* Kuncewiczowej nie rezygnuje

z prawdy dziejowej. Pisarka usiłuje techniką powieści psychologistycznej napisać utwór o zdarzeniach z połowy XIX wieku, skłaniający się do respektowania specyfiki miejsca i czasu historycznego. Na pytanie: psychologia czy historyzm — powieść nie daje zdecydowanej odpowiedzi. To wydaje mi się przyczyną tkwiącej w niej immanentnie sprzeczności. Utwór Kuncewiczowej reprezentuje z całą pewnością odmienny stosunek do dziejów niż książki wymienione poprzednio. Historia to już nie tylko na pół baśniowe tło — stanowi ona również problem, jest także ośrodkiem zainteresowania. Istotę sprzeczności tworzy to, że przesłanki historyczne nie są wyznacznikami konstrukcji postaci. Pisarkę interesuje również ogólna problematyka psychologiczna. Jej bohaterowie mogliby przeżywać swe życie w każdym czasie i miejscu, niezależnie od wątków dziejowych, w które zostali wplątani. Ogólność nie stanowi jakby nadbudowy, która byłaby logiczną konsekwencją ich konkretności. Powieść ta jest w swej istocie dwoista: bohaterowie istnieją i przeżywają niezależnie od historii, która idzie swoimi torami (związek ich ma charakter jedynie fabularny). Warunkiem zespolenia historyzmu (jeśli oczywiście jest on w utworze istotny) z analizą psychologiczną na zasadzie spoistości jest w powieści historycznej moment określania czynnika drugiego przez pierwszy. W utworze historycznym, jeśli jego historyczność ma być rzeczywista, obowiązuje psychologia deterministyczna. Sposób myślenia i odczuwania ma być niejako określany przez zespół warunków, właściwych danej epoce. Wtedy i postać konkretna jest niejako elementem historyzmu, a jej przeżycia stanowią funkcję ogólnego charakteru danego okresu.

Powstaje problem, czy współczesna powieść, budowana na innych zasadach niż epika dziewiętnastowieczna, otwiera perspektywy dla historyzmu. Proza liryczna *Popiołów* Żeromskiego czy psychologizm *Czerwonych tarcz* Iwaszkiewicza nie służyły rekonstruowaniu epoki zamierzchłej w tym sensie, w jakim można o tym mówić np. w stosunku do twórczości Waltera Scotta czy Kraszewskiego. Formy konstrukcyjne, zastosowane w nich, niejako „wyspecjalizowały się" w służeniu innym celom. Wydaje się, że w *Leśniku* także forma narracji nie sprzyja historyzmowi. Zauważmy najpierw, że jest ona dwoista. Pozornie narracja w powieści jest całkowicie zobiektywizowana. Wydaje się jednak, że ta obiektywność jest bardzo cząstkowa. Obejmuje to wszystko, co dotyczy zewnętrznych sytuacji, to wszystko, co tworzy najogólniejsze ramy fabuły. Jest to więc pierwsza zasada budowy narracji w *Leśniku*. Występuje i druga, w powieści dużo bardziej istotna. Opowiadanie budowane jest z punktu widzenia postaci, która w danym momencie znajduje się na pierwszym planie. Narrator, zachowując pozory zobiektywizowanego opowiadania, w rzeczywistości ukazuje świat poprzez pryzmat świadomości bohaterów. Jest jakby przewodniczącym zebrania, który zależnie od sytuacji udziela głosu każdemu z nich (zjawisko to szczegółowo analizuje Dawid Hopensztand w znakomitym studium o *Czarnych skrzydłach* Kadena). Pisarka stosuje zresztą tę technikę w powieści w postaci dużo mniej radykalnej niż autor *Łuku*. Sięgnięcie po zasób tych środków stylistycznych, które właściwe są współczesnej powieści psychologicznej i w niej przede wszystkim wykazują swą pełną artystyczną przydatność, w utworze o temacie historycznym powoduje daleko idące konsekwencje. W powieści psychologicznej dystans w stosunku do dokładnie i niejako dynamicznie reprodukowanego toku przeżywania bohatera nie jest elementem koniecznym. Niezbędny zaś wydaje się w powieści historycznej, gdzie narrator operuje innym zespołem pojęć i niejako posiada inne doświadczenia niż bohaterowie, których dzieje relacjonuje. Pisarka, stosując taką technikę narracyjną, wyrzeka się tych środków konstrukcyjnych, które bezpośrednio mogłyby służyć interpretacji dziejów. Widzimy je tak, jak je postrzegają bohaterowie, z reguły nie odznaczający się wyrafinowaniem myślowym. Stąd aintelektualizm tej powieści, stąd wreszcie łatwość wielu kwestii i rozwiązań, których narrator, narzuciwszy sobie takie ograniczenia, nie sproblematyzował. Niektóre sceny i epizody powieści rażą wręcz swą naiwnością. Nieszczęsną wyprawę Piotra Krzysztofowicza z lekkomyślną hrabiną do powstańczego obozu autorka przedstawia tak, jak ją widział jej uczestnik. Moment, w którym demoniczna Izabella Rawicz rzuca swe skarby, aby ratować kochanka-rozbój-

nika, wystylizowany jest jakby na scenę z dziewiętnastowiecznej tzw. opery bohaterskiej, która łączyła nadętość ze sztucznością. Wyobrażam sobie, że tak wyglądać musiały punkty kulminacyjne nasyconych patetycznością oper Meyerbeera. Pewna teatralizacja materii powieściowej wydaje mi się cechą dla powieści Kuncewiczowej bardzo charakterystyczną. Stanowi ona konsekwencję przyjętej formy zespolenia tematyki historycznej z narracją nowoczesnej powieści psychologicznej. Narracja ta bazuje na języku potocznym, konstruowana jest na wzór „żywej mowy". Wiadomo, że w połowie XIX wieku język ów był całkiem inny niż obecnie. Przed pisarką stanęła więc konieczność zaznaczenia w jakiś sposób tej odrębności. Dokonała ona jakby udostojnienia języka, jakim rozmyślają bohaterowie, języka, który stał się równocześnie podstawą narracji. To „podniesienie tonu" — stojące w jawnej sprzeczności z żywym tokiem mowy — jest szczególnie wyraziste we fragmentach odnoszących się do wzmiankowanej już hrabiny i starego szlachcica Dubowskiego. Mamy tu do czynienia ze swoistą konwencją historyczności. Inaczej sprawa się przedstawia w partiach dialogowych, w których autorka szczególnie bogato wykorzystuje prowincjonalizmy, charakterystyczne dla języka bohaterów, pochodzących ze wschodnich kresów. Fragmenty dialogowe — niekiedy literacko świetne — odznaczają się swoistym słownictwem, a przede wszystkim składnią (zdania o kapitalnej strukturze, dziś już chyba całkowicie zanikłej — np.: „Pan asesor myślisz, że ona wzruszywszy się była?"). Odmienność języka narracji, mimo że budowana jest z punktu widzenia postaci i języka, jakim one posługują się w partiach pisanych mową niezależną, świadczy o rysie, która przebiega przez konstrukcję całej powieści.

Historyzm to nie tylko rekonstrukcja dawnej epoki dziejowej, to także jej interpretacja, powiązanie z czasami współczesnymi. Nie sprzyja mu przedstawiona wyżej struktura powieści. Toteż, nie rezygnując z niego, autorka szuka innych sposobów realizacji. Sprowadzają się one do dwu zjawisk: nazwać by je można konstrukcją ideową oraz stylizacją. „Myślą przewodnią" *Leśnika* — by sięgnąć po ten infantylny termin — jest to, że Polak zawsze zostanie Polakiem, mimo tych czy innych perypetii życiowych, mimo podlegania tendencjom, dążącym do wynarodowienia. Wydaje się jednak, że teza ideowa jako czynnik nadrzędny nie może być współcześnie głównym elementem historyzmu. Była nim w wieku XIX ze względu na specyficzną sytuację, w jakiej znalazł się naród — a więc utwór, który podejmował temat historyczny, niezależnie jak go realizował i interpretował, był czynnikiem wpływającym na świadomość narodową, sam w sobie stanowił czyn patriotyczny. O historyzmie tych utworów — od prób Woronicza i *Dum historycznych* Niemcewicza po powieści Sienkiewicza, w których przecież nad prawdą dziejową prym bierze przygodowa fabuła — nie musiały decydować ich właściwości literackie. Był on raczej kwestią recepcji społecznej niż ich samych. Obecnie zaś tego typu pisarstwo „ku pokrzepieniu serc" utraciło adres społeczny. Nie ma sytuacji, która by takiej literatury wymagała — a więc historyzm nie może być już tylko kwestią tematu i nastawienia pisarskiego, które się realizuje w jego ujęciu. Mimo swej nowoczesnej techniki powieściopisarskiej jest *Leśnik* w swej istocie powieścią dziewiętnastowieczną. To, co wtedy było wielkością (nieraz ze względów pozaliterackich) — teraz, gdy te inne względy przestały istnieć, jest tylko refleksem minionego czasu.

Idea tego typu nie mogła się w pełni wyrazić w powieści skonstruowanej na wyżej scharakteryzowanych zasadach. Toteż autorka wprowadza dwóch bohaterów — mentorów (księdza Lwigórskiego i szlachcica Dubowskiego), którzy wyjaśniają perypetie głównego bohatera i formułują pewne wnioski ogólne. Partie z nimi związane nawet konstrukcyjnie i stylistycznie odbiegają od całości książki: są rezonerskie. Te dwie postaci naprowadzają na drugi współczynnik historyzmu: stylizację. Stylizacja to chyba jedyna w swoim rodzaju — jako zjawisko — niewątpliwie interesująca. Autorka komponuje powieść dziejącą się w połowie XIX wieku (akcja rozpoczyna się w roku 1848, a kończy parę lat po Powstaniu Styczniowym) opierając się na wątkach, które występują często w ówczesnej beletrystyce; zbliżenie do epoki dokonuje się przez nawiązanie do literatury, którą ona wydała. Główna nić fabularna *Leśnika* — przyjazd młodego, nie znającego świata

prowincjusza do Warszawy — przypomina bardzo produkcję powieściopisarską sprzed Powstania i z najwcześniejszego okresu pozytywizmu (zresztą przyjazd młodzieńca do wielkiego miasta to jeden ze stałych motywów europejskiej powieści realistycznej XIX wieku). Nawet doświadczenia, jakie Kazimierz zdobywa w stolicy, przypominają prozę przed stu laty (np. niezwykle dla epoki charakterystycznych *Krewnych* Korzeniowskiego) — owo stykanie się z najróżniejszymi kręgami społecznymi — od salonu arystokratycznego po warsztat szewski. Zakończenie powieści też wskazuje na tradycję literacką: powrót Kazimierza do lasu to jakby znany z wcześniejszej nieco prozy „powrót na łono natury", gdzie bohater, żyjący poza społecznością i nie narażony na działanie praw, które nią rządzą, ma warunki po temu, by konserwować swą szlachetność. Tradycyjne wątki służą u Kuncewiczowej innym celom niż w utworach dziewiętnastowiecznych. Np. motyw sprzeczności między drobnym szlachetką a arystokratką (która — w myśl starych schematów — jest tracjuszką) traci swój społeczny charakter (istotny jeszcze nawet w utworach Prusa z lat 90-tych): jest przede wszystkim pretekstem fabularnym dla wprowadzenia konfliktu psychologicznego. Dotarliśmy tu jeszcze raz do postaci Izabelli Rawicz, demonicznej hrabiny, postaci niewątpliwie w powieści najgorzej „zrobionej". Jest ona po trosze siostrą różnych niesamowitych kochanek z pośledniejszego gatunku romantycznych ballad i powieści, po trosze zaś wywodzi się z czwartorzędnych romansów, adresowanych do najmniej wyrobionych czytelników.

Mimo wszystko *Leśnik* — dzieło triumfującego eklektyzmu — jest powieścią zadziwiającą. Rzadko się przecież zdarza, aby na kartach jednej niewielkiej książki spotkały się kreacje literacko tak różnej rangi, jak kiczowata hrabina i wprost kapitalna ciotka Regina, postać przypominająca, że Kuncewiczowa ma na swym koncie pisarskim znakomitą *Cudzoziemkę*. Również rzadko spotyka się w jednej powieści tak wielkie pomieszanie rzeczy: rezultat niesprecyzowania koncepcji twórczej, koncepcji — można wnioskować z analizy książki — wewnętrznie sprzecznej. Na okładce pierwszej krajowej edycji *Leśnika* informuje wydawca, że autorka tę powieść „uważa (...) za swoją najlepszą i najdojrzalszą pracę". Stąd wniosek: nie wierzcie pisarzom, gdy oceniają własne utwory. Czytajcie nadal pasjonującą *Cudzoziemkę*, która właśnie wyszła w nowym wydaniu.

Michał Głowiński

DIALOG HENA Z TAMERLANEM

ó z e f H e n: *Skromny chłopiec w haremie*, Warszawa 1957, „Iskry"; str. 173.

W tej książce, jak w pierwszych powieściach, które jeszcze na dobrą sprawę powieściami nie były, jest wszystko: trochę autobiografii, migawki reporterskie, dygresja filozoficzna, felieton, proza wysokiej klasy oraz proza w rozmaju: „ile karków chłopskich gięło się w niewolniczej pracy, żeby królewski alkhaj miał powód do wdzięczności wobec swojej lubieżnej kochanki!"; jest obyczajowość, ekonomika, psychologia i historia różnych wymiarów. Czy to przypadek, że książka Hena przypomina prototyp powieści? Czyżby się znów wszystko od początku zaczynało? Wydały ją „Iskry" w serii „Naokoło Świata". Stara powieść rodziła się z diariuszy podróży.

Skromny chłopiec w haremie przędzie się z początku dość cienko. Były „włóczykij", który spędził wojnę w Uzbekistanie, dziś już literat, „wasz korespondent", uzbrojony w aparat fotograficzny, pióro i notes, wyrusza z Warszawy do krainy odległej o tysiące kilometrów oraz o 12 lat, jakie minęły od ostatniego widzenia. Jest w tej wstępnej prezentacji trochę przyjemnej autoironii i mniej przyjemnej kokieterii, później zaś mnóstwo migawek z Mosk-

wy oraz Samarkandy. „Wasz korespondent“ notuje zarówno wysokie ceny w hotelu „Leningrad“, jak i niepraktyczny zakup luksusowego dywanu, którego dokonał były żołnierz armii radzieckiej dla swego domu, pozbawionego wielu o ileż ważniejszych rzeczy. „Wasz korespondent“ pisze o seansach telewizyjnych, jak też o dyżurach lokatorów przepełnionego mieszkania na odcinku utrzymania w czystości wspólnego klozetu. Notatki te robione, jak sam autor podaje, między marcem a wrześniem 1956 roku, były jednymi z pierwszych, które radzieckie życie codzienne przedstawiały nareszcie nie w odświętnej szacie. Dziś trochę zwietrzały i może nawet książka Hena rozczarowałaby czytelnika, gdyby jej początkowo cienka nić nie zaczęła się dalej w sposób ciekawy komplikować.

Obok notatki obyczajowej pojawia się refleksja o przemijalności czasu, naszkicowana chyba na barierze schodów ruchomych; przy zwiedzaniu Kremla relacja reporterska sięga w historię dawną i nowszą, aż po sprawę Stalina. Powoli tekst staje się wielowarstwowy, narracja zaskakująco różnorodna, problemy spiętrzone.

Dawne znajome „waszego korespondenta“, dziś „kobiety trzydziestoletnie“, zamężne, dzieciate, mierzchnące, nie umieją już prawie ani śmiać się, ani śpiewać; stara egzotyka ustępuje miejsca nowej, trochę tandetnej cywilizacji i secesyjnej obyczajowości. To jeden nurt: filozoficzny, psychologiczny, literacki. Drugi stanowi reportaż, już nie notatnik reportera, a rasowy reportaż o walce człowieka z komarem niosącym malarię, o dziejach wody na pustynnych obszarach, o bawełnie, o koniach. Lecz pierwszy nurt nie ustępuje, przebija poprzez daty i cyfry, beletryzuje opowieść, uczłowiecza i ulirycznia. Komar przestaje być tylko nosicielem zarazka, woda żywiołem, bawełna rośliną. Natura i jej owoce stają się bohaterami opowieści, aż w rozdziale o koniach czworonogi praszczur rodu tragicznie, po szołochowowsku, przeżywa swoją starość. Wreszcie i reporterska notatka, i nurt refleksyjny, i nurt reportażowy — zlewają się z sobą w epickim opisie żeglugi po Amu-Darii. W tej partii dzieje kapryśnej rzeki mieszają się z legendą, poezja z ekonomiką, dzieje ludzi żywych ze zmarłymi, dzieje lud
z dziejami dżdżownic i pszczół. Co z
bogactwo!

Później nić narracji wątleje, lecz ju
nie powraca do reporterki. Autor wy
ciąga wnioski. Wnioski na temat prze
mijalności czasu i dramatu władzy, dra
matu władzy rzutowanej na czas. Czy
telnik rozgląda się zdziwiony, dokąd g
„wasz korespondent“ zaprowadził.

Pośrodku książki tkwi jej szczyt —
wstrząsający *Grób Tamerlana.*

Motto:

Człowiek jest dobry, mądry, spokojny,
ufny w swój rozum, myśl niepodległą.

Zamknięcie:

Groby murszeją. Giną religie.
Armie topnieją. Mrą ich wodzowie.
Krew do podglebia wsiąka i stygnie —
drzewo rozkwita nowym listowiem.

Między strofy Broniewskiego wtop
Hen swój tekst. Obraz życia Tamerla
na ma oddech sagi. Same wojny, sam
czyny, sama wielkość. A oto „anato
mia“ ostatniego mieszkania władcy
mauzoleum, w mauzoleum nefrytow
trumna, lecz w trumnie nie ma nic, t
grób fasadowy, właściwa trumna je
w podziemiach. W trumnie ciało, ni
w trumnie nie ma ciała: zabalsamowa
ne — rozpadło się.

Jakby Henowi tego jeszcze było mał
o niewiele stronic dalej umieszcza inn
wariant dziejów władzy. Tu bohatere
jest ostatni emir Buchary. Już nie wo
ny są jego domeną, ale harem — ta
niej kosztuje. Zbrodnie pozostały te sa
me. Opis życia nakłada się z kolei n
pusty pałac, na pachnący park, na osza
lały krzyk pawia.

„Burżujów nie ma — pisze Hen n
końcu książki — carskich generałó
nie ma. Ileż to lat minęło od chwili, gd
oddział bolszewików ruszył na Pała
Zimowy? Trzydzieści osiem, trzydzies
ty dziewiąty... Ile wojen, ile zjazdów
uchwał, pięciolatek, planów, ile kryty
i samokrytyki...“

Skromny chłopiec w haremie pod nie
winnym tytułem kryje potężną meta
forę. To dialog z Demiurgiem, rozpraw
filozoficzna pisana na kolanie, t
„książka zbójecka“.

Aleksander Jackiewic

SAGI KASZUBSKIE

A u g u s t y n N e c e l: *Saga o szwedzkiej checzy*. Warszawa 1957, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza; str. 227.

Kronikarzem spod rozewskiej blizy nazwał Augustyna Necla Franciszek Fenikowski, pisząc przedmowę do pierwszej książki kaszubskiego twórcy. Istotnie, szlachetna pasja i niezwykła umiejętność gromadzenia, wydobywania z mroków niepamięci i przekazywania zdarzeń jest jakąś naczelną cechą pisarstwa Necla. Jest jego celem. Nie ambicje artystyczne i potrzeba pisania „w ogóle" popchnęły bowiem szypra Władysławowa ku twórczości literackiej, tylko właśnie pragnienie utrwalenia nigdzie nie notowanej, przez dziesiątki lat toczonej walki rybaków wyrzeża helskiego i rozewskiego o polskość, o prawo do strądu — brzegu, który ich zrodził, o przynależność do ojczyzny. — Chcę pokazać, że tu u nas zawsze żyła Polska — powiedział mi raz Necel, kiedy pracował nad pierwszą swoją książką. — Chcę spisać to wszystko, co wiem, bo po mojej śmierci nikt już by tego nie pamiętał.

Nie było w tym cienia megalomanii. Znajomość historii rodzinnej wsi, Chłapowa, i jej okolic na przestrzeni stu pięćdziesięciu ostatnich lat jest u Necla zadziwiająca. Nie sztuka słuchać w dzieciństwie opowiadań dziadka, babki czy sąsiada-gawędziarza, ale sztuka pamiętać każdą z tych gawęd, każdy fakt, obcować z postaciami dawno zmarłymi jak z zażyłymi przyjaciółmi, szukać przez całe życie i zbierać szczątki zdarzeń i anegdot, wyciągać na zwierzenia staruszków z pobliskich i dalszych checz, wędrować po swojej ziemi śladami ożywającej przeszłości.

Świetna pamięć i piękna ciekawość nie wystarczyłyby jednak jako zaczyn pisarski. Ostatnie lata w Polsce mogły wytworzyć w czytelniku uzasadniony lęk przed takimi pozycjami książkowymi, które reklamowane były jako literatura „autentyzmu", najbardziej warsztatowa, bo wychodząca spod pióra nurarza, robotnika czy rybaka. Wydawano tego sporo, bez względu na to, czy warto było wydawać. Wmawiano w porządnych skądinąd ludzi, że są pisarzami, tylko dlatego, iż byli to „prości ludzie" i jak każdy człowiek mieli coś do opowiedzenia o swoim życiu. Powszechny stał się pewnego rodzaju snobizm, polegający na odkrywaniu, reklamowaniu i afiszowaniu się takimi talentami „z awansu". Wspominam o tym dlatego, żeby z góry odciąć się od tego rodzaju analogii z pisarstwem Necla. Augustyn Necel jest rybakiem, szyprem, ale jego twórczość nie ma nic wspólnego z tamtą inspirowaną i sztucznie wydmuchiwaną pseudoliteraturą. Necel jest człowiekiem o niemałej wiedzy, zdobytej dzięki inteligencji i różnorodnym zainteresowaniom, ma kulturę historyczną i literacką, a przede wszystkim ma talent.

Objawił go już w pierwszej swojej książce, w *Kutrach o czerwonych żaglach*, wydanych dwa lata temu nakładem „Czytelnika". Ta opowieść o pierwszych maszopach chłapowskich — rybakach łączących się w grupy dla wspólnej pracy na morzu i podziału zarobku — jest właściwie szeroko płynącą gawędą, której epicki ton każe traktować z równym szacunkiem wydarzenia drobne i duże: trudy codziennych połowów, dni głodu, biedy i sztormów, obrzędy, obyczaje i heroiczne epizody w walce o „polską wiarę" i „katolicką mowę". Świeżość i urok tej książki płyną z jej ludowej naiwności i powagi, prawie dostojeństwa. Tutaj Necel starannie jeszcze przestrzega autentyzmu wydarzeń, stroni na ogół od fikcji literackiej, opowiada prawie nie komentując. Ale organizacja materiału i wybór, którego dokonuje, skwapliwie gromadząc elementy przygody i niezwykłości, poszukiwanie pięknych, idealnych uczuć i pięknych, idealnych bohaterów — świadczą, że autor *Kutrów* już w swojej pierwszej książce poszukuje formy literackiej, w której z pełną swobodą i równą prostotą mogłaby się wypowiedzieć nie tylko jego pamięć, ale i wyobraźnia.

Z tej tęsknoty powstaje *Saga o szwedzkiej checzy*. Trudno o trafniejszy tytuł. Legenda splotła się tu z historią. Ze strzępów autentycznych wydarzeń i opowieści wyrosła postać kaszubskiego bohatera ludowego, postać-symbol, postać-ideał, wcielenie cnót ry-

baka — patrioty i żeglarza, druha wszystkich sprawiedliwych i uciskanych. Jego życie jest pasmem niezwykłych przygód i zmagań. Ignacy Gruba walczy z Prusakami i gburami-wyzyskiwaczami, wygnany, tuła się po obcych armiach i obcych ziemiach, przez Holandię, Hiszpanię i Afrykę trafia na San Domingo, z armią napoleońską wraca do kraju i umiera również w walce o próg swojej checzy — symbol polskości. Grubę otaczają postacie o równie jednolitym rysunku: dobro i zło, jak w baśni, rozdzielono tutaj bezkompromisowo. Jak w baśni trwa nad dziejami Ignacego wielka, wierna do końca miłość. I jak w baśni biedaka wspiera biedak, a prześladuje bogacz, chciwiec, uzurpator. Najczęściej ma on twarz Prusaka. Jest to bowiem baśń polska, wyrosła z tego samego pnia, co wieść o Wandzie, która nie chciała Niemca.

Tak trzeba traktować tę książkę. I r pewno dlatego ta część dziejów Ignac go, która rozgrywa się na ojczystyn kaszubskim brzegu, należy do jej pięk niejszych i pełniejszych kart. Necel le piej pisze o Kaszubach niż o Murzy nach, to już trudno.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze je den cenny element tego pisarstwa: jeg humor. Pojawia się nie tylko w aneg dotach, przenika narrację. Tak jak *Kutrach* stary Maciej będąc w Ameryc martwi się, że tam nawet słońce wscho dzi nie po tej stronie, co trzeba, ta Ignacego nieraz rozjaśnia ten płomy autorskiej, serdecznej żartobliwości. Po traktowałabym ją również jako zalece nie dla czytelników, a przede wszyst kim dla krytyków. Nie czytajcie *Sag o szwedzkiej checzy* ze śmiertelną po wagą. To nie Saganka.

Róża Ostrowsk

TRZY DEBIUTY

Eugeniusz Kabatc: *Pijany anioł.* Warszawa 1957, „Iskry"; str. 207.

Monika Kotowska: *Bóg dla mnie stworzył świat.* Warszawa 1957, „Iskry"; str. 203.

Aniela Jasińska: *Wacuś albo kupujcie fiołki.* Warszawa 1957, „Czytelnik"; str. 125.

I

Oto trzy debiuty: *Wacuś albo kupujcie fiołki* A. Jasińskiej, *Pijany anioł* E. Kabatca, *Bóg dla mnie stworzył świat* M. Kotowskiej. Trzy debiuty i trzy modele prozy. Oczywiście, modele strukturalne. A nawet tylko dwa. Nie ma bowiem wielkich rozbieżności pomiędzy poetyką Kabatca a poetyką Kotowskiej. Natomiast Jasińska... Jasińska to już co innego. *Wacuś albo kupujcie fiołki* jest propozycją odrębnego modelu prozy. Modelu, który niewiele ma wspólnego z pisarstwem czy to Kabatca, czy to Kotowskiej i który w zasadzie pisarstwo to wyklucza. Powtarzam: w zasadzie. Oba gatunki prozy łączy przecież swego rodzaju „pokrewieństwo". Dalekie, bo dalekie, ale „pokrewieństwo". Tak np. wszyscy trzej debiutanci wzdragają się przed tym, co zwykliś my nazywać „prozą wielowarstwową" Wszyscy trzej respektują zasadę „ży ciowego prawdopodobieństwa". Wszysc trzej są za „przedstawianiem", a prze ciw „opowieści". Wszyscy trzej... Możn wymienić jeszcze kilka właściwośc wspólnych. Dalej jednak zaczyna si konflikt strukturalnych orientacji. Ic „nowoczesność" jest co najmniej po dejrzana. Poetyki, którymi posługuj się i Jasińska, i Kabatc, i Kotowska, s w najlepszym razie modyfikacjami poe tyk stosowanych wcześniej. Nieraz — znacznie wcześniej.

Nie chodzi tu o „przejmowanie" teg czy innego chwytu. Wydaje mi się, ż niesposób znaleźć pisarza, który by ni zawdzięczał pewnych chwytów swoir poprzednikom. Toteż tak rozumian „nowoczesność" jest — w moim prze świadczeniu — nazwą pustą. Nie chodz również o to, że każdy chwyt Jasiń skiej, Kabatca czy Kotowskiej okazuj się chwytem — świadomie czy te nieświadomie — „przejętym". Rzecz v czym innym. Poetyka trzech debiutan tów jest w pewnej mierze powtórze niem. Każdy z nich ma swojego „pa

trona". Przynajmniej — jednego „patrona". Zaciąga pożyczkę. Niejako przywłaszcza sobie cały zespół „chwytów", którymi operował „patron". Tak oto Kotowska zadłuża się u Hłaski, Jasińska zaś u pisarzy sterne'owskiego chowu. Nie znaczy to bynajmniej, iż debiutant miał kiedykolwiek w ręku książkę swojego patrona. Owszem, mógł mieć, ale nie musiał. Tak np. nie przypuszczam, by Jasińska zetknęła się z *Tristramem Shandy* albo z *Podróżą sentymentalną*. Więcej, chciałbym w tym miejscu oświadczyć, że jestem jak najdalszy od podobnych podejrzeń.

II

Jasińska stroni od psychologii. Unika sondowania ludzkiej świadomości. A równocześnie nie przepada za prozą „zmysłową". Odwraca się plecami do obserwowanego szczegółu. Nie opisuje wyglądów czy sytuacji. Opis zastąpi skrótowym stwierdzeniem. Powie: „Ogórek zacisnął pięści", „Zygmunt ucieka" albo „Teofil wzdycha ciężko". Nie dba o to, jak Ogórek zacisnął pięści, jak uciekał Zygmunt, w jaki sposób wzdychał Teodor. Poniecha indywidualizacji gestu, a właściwie wszelkich prób zmierzających w tym kierunku. Ten sam los czeka realia. Nic się tu nie zmieni. Proza Jasińskiej ciąży bowiem ku maksymalnemu uschematyzowaniu gestów i przedmiotów.

Pisarka zna swych bohaterów na wylot. Wie o nich wszystko. Wie nawet to, czego oni nie wiedzą. Ucieka się do komentarza. Opiniuje swych bohaterów. Pisze: „Wacuś — daj buzi — najmilszy — ty jesteś — jak mówił Gałczyński — «arka moja, victoria i muza»". Albo: „Jak spotkacie Halcie, starajcie się ją pokochać za mnie — bo ja nie umiałam". Ba, opiniuje samą powieść. Na marginesie fabuły zaczyna spowiadać się z kłopotów, jakie sprawiła jej ta czy inna postać. Wyzna: „Nie mogę rozegrać Liphardta". Doda: „Są jeszcze postacie niezałatwione". Grzęźnie w dygresjach. O, bez dygresji Jasińska nie umie się obyć! Co chwila odwołuje się do nich. Sili się na dowcip. Na tzw. felietonową lekkość. Dowcip zawodzi. Ale na podorędziu są sposoby graficzne. Można sprowadzić rozdział do jednego zdania. Można też rozbić go na punkty. Powieść rozpada się na dwie części: na fabułę i na konferansjerkę. Konferansjerka podważa tu konwencję narracyjną. Niejako sugeruje jej umowność. A przede wszystkim podaje w wątpliwość rzeczy przedstawione. Odmawia im wiarygodności. Kładzie akcent na zmyślenie. Eksponuje fikcję. Mówi: nasz bohater. Ba, daje do zrozumienia, że jest on tylko marionetką, manewrowaną wedle woli autora. Wskazując na świat powieści mruga do czytelnika okiem: nie bierzcie go na serio; to świat imaginacyjny. Tu jednak zaczynają się tarapaty. Bohaterowie Jasińskiej znaleźli się w dwuznacznej sytuacji. Nie wiedzą, co z sobą począć. Bo oto raz są marionetkami, raz zaś „bierze się ich na serio". Raz eksponuje się ich fikcyjność, raz znowu — „rzeczywistość". Raz pisze się „nasz bohater", a raz „jeśli spotkacie Halcie...". Stosunek konferansjerki do fabuły jest chwiejny. Zmienia się nieustannie. Poetyka Jasińskiej nie jest konsekwentnym „sternizmem". Konsekwentny „sternizm" zakłada stałe akcentowanie fikcji, umowności zdarzeń przedstawianych. Jasińska waha się. To odchodzi od sternizmu, to znów powraca. Współczuję jej bohaterom. Naprawdę tkwią w sytuacji godnej pożałowania.

Tak Kotowska, jak i Kabatc stawiają na zmysłowość. Zmierzają ku indywidualizacji realiów i gestów. Są za relacją „obiektywną". A więc — relacją bez komentarza i bez dygresji, bez opiniowania bohaterów i wartościujących epitetów. Są przeciw „boskości" pisarza. Przeciw jego „wszechwiedzy". Są za „ateizacją" prozy. Pisarz wie tyle, ile wie postać. Czasem nawet mniej. Czasem wie tyle, ile wiedzieć może postronny obserwator. I Kotowska, i Kabatc wydają się pomiatać „sternizmem". Nie znoszą konferansjerki. Respektują rzeczywistość spraw przedstawianych. Nie mają zamiaru jej kwestionować. Angażują się w styl zmetaforyzowany. Kotowska ma tutaj większe opory. Owszem, próbuje ornamentacji, ale robi to jakby bez przekonania. Za to Kabatc... Kabatc nie zrobi kroku bez metafory. Piętrzy jedną na drugiej. Zaczyna się barokowość stylu. Wspomaga ją euforia. Zdanie naszpikowane jest epitetami o „teoretycznie" najsilniejszym działaniu emocjonalnym. Czytamy: „Podniecona fantazja chorobliwie budowała obraz nagiej, wysokiej kobiety, tak wysokiej, że rozwiane jej włosy tworzyły baldachim czarnego nie-

ba". Albo: „Niesłychany sceptycyzm Barbary szarpał prawie mściwie różowy obłok, w którego kłębach paradował Karol po wertepach rzeczywistości".

Kotowska i Kabatc eksploatują prozę sytuacyjną. Nie lubią „opowieści". Budują „sceny". Ze „scen" składa się akcja. Nie ma w niej nic, co by nie było sytuacją. Operują na przemian to monologiem wewnętrznym, to techniką behaviourystyczną. Nie zaniedbują jednakże — zwłaszcza Kabatc — XIX-wiecznych rozwiązań formalnych. Ich behaviouryzm nie jest behaviouryzmem w postaci czystej. Prawie nigdy — wyjątki są tu nieliczne — nie sprowadza się do opisu zachowań. I Kotowska, i Kabatc odsłonią świadomość bohatera. Poprzestaną jednakże na elementarnych aktach psychicznych. Zapewne, pozostawią postaci pamięć, ba, zdolność kojarzenia. Ale w tym miejscu zatrzymają się i nie zrobią już ani kroku dalej. Ach, monolog wewnętrzny!... Przecie kastrują go i to kastrują niemiłosiernie. Spod ich pióra wychodzi on zmieniony do niepoznania. Jest już gładki i układny. Nie, to nie monolog wewnętrzny Joyce'a czy choćby nawet Schnitzlera. Nic z niego nie zostało. To, co prezentują nam Kotowska i Kabatc, wygląda tak, jakby powstało na dobrych parę dziesiątków lat przed *Ulyssesem*. Oczywiście, nie mam o to pretensji do debiutantów. „Staromodność" tego czy innego chwytu nie wydaje mi się rzeczą hańbiącą. Nawet wówczas, gdy inni chwyt ten już rozbudowali. Natomiast nie upoważnia to do przekonania o wynalazczości formalnej czy to Kabatca, czy to Kotowskiej.

Zarówno Kabatc, jak i Kotowska próbują zachować dystans wobec swych bohaterów. Nie utożsamiać ich racji ze swoimi racjami. Nie wcielać w nich tego, w czym skłonni są upatrywać „wartości". Ale nie zawsze im się to udaje. Nie raz i nie dwa dystans skraca się, aż w końcu ginie. Z reguły postać przeistacza się wówczas w autorskiego *porte-parole*'a. Nie jest nosicielem wartości pisarza. Jej wiedza o rzeczach równa się jednak jego wiedzy. Ta przemiana bohatera odbywa się w dwojaki sposób: albo czeka nas publiczna spowiedź, albo monolog wewnętrzny, który skończy się sprowadzeniem tej koncepcji świata, jaką ma postać, do koncepcji świata piszącego.

Autorka *Bóg dla mnie stworzył świat* i autor *Pijanego anioła* mają swój model bohatera. Właściwie mają kilka modeli. Nie przystają one do siebie. Ten jednak, o który mi chodzi, pojawia się w ich prozie najczęściej. Jest to model dobrze nam znany, model na milę zalatujący banałem. Pozwala on na pełną samowiedzę bohatera. Oczywiście, bohater często nie jest świadom sytuacji, w której się znalazł. Często nie może przewidzieć jej konsekwencji. Natomiast doskonale zdaje sobie sprawę ze swoich aktów psychicznych. Błąd jest tu wykluczony. Z chwilą gdy autor traci „boskość", pozbywa się tym samym prawa do korygowania samowiedzy psychologicznej bohatera. Nie powie już: „Panu X wydawało się, że kocha panią Y, podczas gdy w samej rzeczy było to tylko złudzenie". Jednakże odrzucenie prozatorskiego „deizmu" nie pociąga za sobą takiego modelu bohatera, jaki wybrali Kabatc i Kotowska. Pisarz może wskazywać na „sprzeczność" samointerpretacji bohatera ze stanem faktycznym. Może też, pomijając stan faktyczny, ujawnić permanentną zmienność wiedzy o sobie samym. Model Kabatca i Kotowskiej wyklucza podobne rozwiązania. Pozwala bohaterowi na znajomość motywów, które nim rządzą. Pozwala Joachimowi z *Czerwonej wyspy samotności* na uświadomienie sobie racji kierujących jego działaniem.

Model uznaje zależność bohatera od sytuacji. Określone sytuacje powodują określone wzruszenia. Przyporządkowanie pewnych sytuacji pewnym wzruszeniom odbywa się na zasadzie tych reguł, które znała już wybornie polska proza pod koniec XIX stulecia. Ani Kotowska, ani Kabatc nie poważą się przeciw nim wystąpić. Reguły te są dla nich nieodpartą oczywistością. Człowiek, który żyje z dala od kraju, przeżywa nostalgię. Cierpienie łagodzi „triumf z powodzenia akcji". Jakże można w to wątpić? Ani Kotowska, ani Kabatc nie wątpią. Reguły z końca ubiegłego wieku pozostają nie naruszone.

III

Nasi „najmłodsi" prozaicy kochają współczesną nam konwencję moralną. Wydaje się, że niczego tak nie kochali. Współczesna nam konwencja moralna jest najważniejszym, zasadniczym artykułem ich wiary. Mogą wyrzec się wie-

lu rzeczy, np. ideologii. Nie odstąpią jednak od swoich przykazań. Konwencja moralna normuje ich ocenę świata. Jest rozstrzygającym miernikiem ich pisarskiej sprawiedliwości. Decyduje o uznaniu pewnych czynów za chwalebne, a innych za hańbiące. To, co jest zgodne z konwencją, staje się „wartością".

„Najmłodsi" nie zmienili wyznania wiary od roku 1954. Zmieniła się tylko ich wiedza. Dlatego też przed trzema laty pisywali powiastki o pięknym i dobrym świecie i dlatego dzisiaj są nim zgorszeni.

Początek był zaiste wzruszający. Pomiędzy konwencją moralną a światem panowała harmonia. Nikt jej nie mącił. Nie zdarzał się konflikt. Postępki były zgodne z wymaganiami etycznych przykazań. Świat przystawał do żądań konwencji. Był takim, jakiego wymagała. Wartości żyły w ludziach. A w każdym razie — wcielały się w nich. Prozaik odsłaniał proces osobliwej inkarnacji. W *Pijanym aniele* znajdziemy kilka opowiadań z tego okresu. Są one — nie wszystkie — dowodem dobroci ludzkiego serca. W najgorszym razie — poczciwości. „Najmłodsi" aprobowali świat. Aprobowali go jednak tylko i wyłącznie w imię konwencji. Konwencja nie była zgodna z tym modelem zachowań, które postulowano ówcześnie, nazywając go „moralnością socjalistyczną". Pomiędzy obu zespołami norm istniała rozbieżność. Rozbieżność w wielu punktach. Toteż można było przypuszczać, że „najmłodsi" prędzej czy później ją zauważą. A wówczas staną przed dylematem: albo konwencja moralna, albo ze wszech sił propagowany model. Na alternatywę tę szybko wpadł Kabatc. Bohater jego opowiadania *(Denuncjacja)* musi wybrać. Jego brat jest szpiegiem. Bohater wie o tym. Model żąda: denuncjuj. Konwencja sprzeciwia się temu. Bohater wybiera konwencję. Wraz z nim wybiera ją autor.

Około roku 1956 zaczął się konflikt pomiędzy światem a wartościami moralnymi. Oczywiście, zaczął się w prozie „najmłodszych". Świat przestał potakiwać konwencji. Nie spełniał już jej postulatów. Konwencja była najważniejsza. „Najmłodsi" przeistoczyli się więc w kaznodziejów. Przywdziali kostium moralisty. Zaczęli oskarżać świat. Procesować się z nim. Świat okazał się inny, aniżeli sądzili w roku 1954. Świat jest brutalny i nie do wytrzymania. Świat przeczy wszystkiemu, co było dla nich wartością. Stąd ich oburzenie. W *Plecaku Don Kichota* Kotowskiej Joanna godzi się ze światem. Myśli: „Cóż takiego otrzymałam?... Może nowe sumienie, prawdziwie współczesne. Lekkie, elastyczne, rozciągliwe, jak z gumy, z udoskonalonego nylonu, takie, co nie gniecie pleców? Naprawdę praktyczne sumienie. Pasujące do wieku atomów?" Tak. Joanna godzi się, Joanna, ale nie Kotowska. Kotowska jest przeciw jej „sumieniu".

Najmłodsi powtarzają to, co było już w prozie Borowskiego. Oczywiście, w *Pożegnaniu z Marią* i w *Kamiennym świecie*. Borowski demonstrował konflikt pomiędzy konwencją moralną a życiem. Ufał konwencji. Do niej odwoływał się, sądząc wydarzenia. Rzecz prosta, nie sądził ich za pomocą komentarza. Stosował przecież narrację w pierwszej osobie. A narrator Borowskiego nie dziwił się „porządkowi rzeczy".

Wydaje mi się, że czytelnik skłonny jest oceniać zachowanie bohaterów z punktu widzenia współczesnej mu konwencji moralnej. Wystarczy tedy je przedstawić. Grymas narratora nie potrafi zneutralizować reakcji czytelniczej. Przeciwnie, podejrzewam, że ją potęguje. Czytelnika rozbraja co innego, choćby odwołanie się do poczucia komizmu. Z chwilą gdy złamanie konwencji moralnej stanie się rzeczą pocieszną — tak jak np. w powieściach Evelyna Waugh — wówczas zmieni on kąt widzenia. Przestanie mierzyć myśli i postępki bohatera miarą konwencji moralnej. Ale Borowski nie apelował — w tym miejscu — do poczucia komizmu, tak jak nie odwoływał się do innych sposobów neutralizacji czytelnika.

A więc recydywa postawy Borowskiego? Owszem, tak, ale... Współczesna konwencja moralna ma swoją hierarchię. Borowski demonstrował łamanie kardynalnych jej norm. Najmłodsi widzą jedynie gwałt dokonywany na zasadach niejako podrzędnych. Na tych przepisach, które tyczą się spraw erotyki. Naturalnie nie tylko, ale przede wszystkim. Ich fundamentalne „wartości", wartości, którym przeciwstawia się świat, to „wielkie a czyste uczucie", to „szlachetny człowiek", to „powszechna dobroć". Dlatego ich

proza podszyta jest ckliwością. Słowem „ckliwość“ oznacza się bowiem pewną postawę. Przynajmniej — oznacza się zazwyczaj. Jest to postawa, która za najważniejsze „wartości“ uznaje to, co tak wysoko cenią sobie „najmłodsi“.

Kotowska pisze biografię swego pokolenia. Zauważył to już J. Kajtoch w „*Życiu Literackim*“. Kompozycja tomu troskliwie respektuje tę zasadę. Z jej powodu *Bóg dla mnie stworzył świat* zostaje rozbite na trzy części. Pisząc biografię, Kotowska układa obronę. Stara się ocalić swych bohaterów. Wykraczają oni przeciw konwencji moralnej. Czyżby więc Kotowska próbowała zakwestionować przynajmniej niektóre spośród jej norm? Ależ nie! Ona tłumaczy swych bohaterów. Stara się ich usprawiedliwić. Adwokat broniący oskarżonego uznaje kodeks karny. Wcale nie zamierza go podminowywać. Nie ma nic przeciwko przepisom prawnym. Szuka tylko okoliczności łagodzących. Takim właśnie adwokatem pokolenia jest autorka książki *Bóg dla mnie stworzył świat.*

Konwencja moralna przewiduje okoliczności łagodzące. Są nimi takie sytuacje, które — pod pewnym względem — uzależniają od siebie bohatera, a więc które predysponują go niejako ku tym, a nie innym rodzajom zachowań. Rzecz prosta, mam tu na myśli zachowania niezgodne z konwencją. Pisarz, który zamierza wskazać na okoliczności łagodzące winę bohatera, musi tedy zademonstrować określoną sytuację, a następnie jej oddziaływanie na postać. Wybór bohatera winien stać się wyborem niemal że pozornym. Oba alternatywne rozwiązania nie mogą być „równorzędne“. Naturalnie, „równorzędne“ dla bohatera. Łamie on przykazania konwencji moralnej. Teoretycznie — nie musiał tak postąpić. Dokonał wyboru. Jednakże tylko teoretycznie. Albowiem czy to aktualna sytuacja, w której się znalazł, i to znalazł niezależnie od swojej woli, czy też sytuacja dawna uniemożliwiły mu korzystanie z tych przywilejów, jakie daje całkowita swoboda wyboru. Wybierając, był już zdeterminowany. Kotowska odwołuje się do takich „determinacji“. Tłumaczy nimi pokolenie. Tłumaczy z rzadko spotykanym uporem. Poświęca całe opowiadanie tylko i wyłącznie gromadzeniu okoliczności łagodzących (np. tytułowe opowiadanie pierwszej części tomu *Bramy bajek).* Okoliczności te nie zaszokują nikogo. A już zwłaszcza czytelnika obywatelskich artykułów. Ten zna je na pamięć. Obywatelskie artykuły bowiem nader chętnie powoływały się na okoliczności łagodzące tego właśnie rodzaju. Wydarzenia okupacyjne — widziane lub doświadczone na własnej skórze — brutalność dnia powszedniego, kiepskie warunki mieszkaniowe, „zły przykład“ i tak dalej, i tak dalej. Oto determinanty bohaterów Kotowskiej. Autorka nie zna innych. Innym przeczy model psychologiczny jej bohatera. Nie ma się czemu dziwić. Jest to model zadziwiająco płaski.

Lech Budrecki

FRANCUSCY PISARZE O NIEMCZECH

Francuska prasa literacka przyniosła ostatnio sporo artykułów o Niemczech — zapewne w związku z niedawnymi wyborami w NRF. Dziwna w owych esejach mieszanina przenikliwości — z ignorancją, naiwnością i myleniem pojęć. Charakterystyczny jest na przykład artykuł Piotra Gaxotte w *„Le Figaro Littéraire"* z 21 września. Treitschke powiedział, iż Niemcy kochali zawsze — poetów lub generałów. „Bardzo chętnie słuchamy niemieckich poetów — mówi Gaxotte. — Zawsze się boimy, że znów zobaczymy niemieckich generałów."

Zaczęło się od pani de Staël. Od śmierci Lutra, zdaniem Gaxotte'a — „Niemcy nie miały już literatury godnej uwagi". „Fryderyk II pobił nas militarnie, ale ledwie-ledwie mówił po niemiecku i — pisał francuskie wiersze." „Nagle, podczas gdy u nas zabawiano się gilotynowaniem Chéniera, Niemcy wkroczyły w okres podniecenia poetyckiego, oryginalnej twórczości, głębokiej myśli... Klopstock, Lessing, Wieland, Kant, Goethe, Schiller, Fichte... Pani de Staël przy pomocy Augusta Wilhelma Schlegla starała się zapoznać Francję z tymi Wielkimi Nieznajomymi." „Na nieszczęście był to rok 1810. Nienajkorzystniejszy moment dla studiów literackich! Pani de Staël dołączyła do tych studiów wiele rozważań na temat miłości, społeczeństwa, obyczajów, moralności, religii i entuzjazmu dla faktów, które nie były prawdziwe. Cztery lata po zakazaniu książki pani de Staël *De l'Allemagne* przez policję Napoleona Francuzi oglądali przybycie marszałka Blüchera, który nie był wcale podobny do Goethego."

Heine srogo podrwiwał z zacnej damy. „Trudno sobie wyobrazić hałas, jaki ta znakomita turystka wywołała u nas, w Niemczech. Ta dziewoja była straszliwszą plagą niż wojna. Ścigała naszych uczonych aż po sanktuaria ich rozmyślań i niejeden z nich, który by stawił czoło Napoleonowi, uciekał przed straszliwą podróżniczką. W książce, która sprawia wrażenie równie komiczne, jak drażniące, widzę panią de Staël roznamiętnioną, istną burzę w spódnicy, hałasującą po naszym kraju i wykrzykującą z rozkoszą: »Och, jakże słodki spokój tutaj panuje!«" „Pani de Staël widziała w Niemczech tylko to, co w nich pragnęła zobaczyć, i słyszała to tylko, co chciała usłyszeć. »Och, jak piękna świeżość panuje w waszych lasach!« — wołała. — »Jak rozkoszna jest u was woń fiołków! Jakże spokojnie nucą skowronki w swych małych gniazdkach niemieckich! Jesteście dobrym i cnotliwym narodem i nie macie pojęcia o zepsuciu obyczajów, które panuje we Francji!«" Mimo rozczarowania, jakie przyniósł wyobrażeniom francuskim brutalny najazd marszałka Blüchera, złudzenia te trwały jednak dalej. Stworzono tylko mit „dwóch Germanii": jedne Niemcy miały być „uczciwe, filozoficzne, dobroduszne, palące wielkie fajki porcelanowe", drugie — „w wysokich butach, ostrzące szable i marzące o podboju świata". Umiejscowiono nawet „złe Niemcy" w Prusach, kraju piaszczystym, o ostrych zimach, pańszczyźnie, obszarnikach z pojedynkowymi bliznami. Dobre Niemcy znalazły się nad Renem we Frankonii i Bawarii, gdzie się pija

wino, niebo jest słodkie, a Ludwik II wznosi swe fantastyczne pałace na kształt Wersalu i Trianon.

Mimo wszystko we Francji zapomniano prędko o Blücherze i złych Niemcach. Pamiętano o dziełach Kanta, Hegla, Schopenhauera, o filozofii niemieckiej, nauce niemieckiej, historiografii, metodyce i muzyce. Nawet siła państwowa rosnących Niemiec zwiększała atrakcyjność ich kultury. W ciągu 60 lat odbywał się nieustanny pochód pielgrzymów francuskich do Niemiec, a byli wśród nich Wiktor Hugo, Cousin, Nerval, Quinet, Michelet, Dumas-ojciec, Ampère, Taine (który miał niemiecką kochankę). Michelet żywił co do Niemiec bardzo wiele złudzeń. Tylko Quinet ostrzegał, przypominając szczere wyznania Heinego...

Bismarck był więc zaskoczeniem — ale nie na długo. Tak samo wojna lat 1914—1918. Leon Blum nie wierzył, jeszcze w lipcu 1930, w możliwość zapanowania reżimu hitlerowskiego. Ba, jeszcze 8 listopada 1932 przywódca francuskich socjalistów i przenikliwy krytyk teatralny pisał: „Hitler jest odcięty od możliwości zdobycia władzy. Jest nawet odcięty od nadziei jej zdobycia. Niemcy nie chcą rządu faszystowskiego".

Okupacja hitlerowska zdawała się upraszczać obraz Rzeszy. „Ale, 13 lat po zawieszeniu broni — pisze Gaxotte — jesteśmy sprzymierzeni z Niemcami nowymi, które właśnie przeżyły wybory." Lecz — zdaniem francuskiego pisarza — jest dziś pięć terytoriów niemieckich: dwa, z których Niemców wypędzono, jedno — gdzie są dziwacznie podzieleni, jedno — gdzie są poddanymi, jedno wreszcie — gdzie zażywają wolności. „Dwa pierwsze — cytuję dosłownie Gaxotte'a — to ziemie rosyjska i polska. Koenigsberg stał się Kaliningradem. Prusy, Pomorze i Śląsk, połowa Marchii (sic!!), zostały opróżnione z mieszkańców i zaludnione Polakami... Osiem milionów (sic!) uchodźców, nie licząc Niemców z Czechosłowacji, powiozło swój dobytek na zachód od Elby. Trzecie Niemcy — to Berlin... Czwarte — strefa rosyjska. Piąte — to Niemcy Adenauera, które się pokrywają z państwem Karola Wielkiego (sic!)." „Te Niemcy całkiem nowe, zrodzone z klęski i ruin, mają najlepszą walutę i najlepsze finanse w Europie, najpoważniejszy przemysł, handel zagraniczny z największymi nadwyżkami. Nigdzie się nie buduje równie szybko, nigdzie się tak dobrze nie pracuje. Nigdzie nie czuje się tyle nagromadzonego zaufania."

A więc, wykpiwając złudzenia lub uproszczenia myślowe poprzednich pokoleń, Pierre Gaxotte, członek Akademii Francuskiej — staje się ofiarą nowych iluzji i pomyłek. Uznaje Śląsk i „Marchię" (Ziemię Łużycką?) za jeden „z pięciu członów Niemiec". Liczbę uchodźców podniósł do 8 milionów (nie licząc tych z Sudetów). Ciekawe, że w „*Nouvelles Littéraires*" z 19.IX. ukazał się równie entuzjastyczny artykuł *En parcourant l'Allemagne d'Adenauer* pióra Maurice Delamain. Nie brak tu nawet wzmianki o rozwoju portu Bremerhaven.

Lecz właśnie w tym samym czasie Niemcami adenauerowskimi, istotnie wzbogaconymi przez pożyczki zagraniczne, wstrząsnęła tragedia nie przeczuwana przez korespondentów francuskich. Szkolny statek zatonął wraz z całą niemal załogą, złożoną z chłopców 17—19-letnich. A więc były to prawie dzieci, nie starsze od lotników, których widzieliśmy na ulicach General-Gouvernement za czasów okupacji. Katastrofa tego statku byłaby wydarzeniem, jakich wiele, gdyby nie pewien szczegół. Oto, jak z oburzeniem podkreślają pisma angielskie (a cytują to obiektywnie liberalne dzienniki zachodnio-niemieckie), ów szkolny statek bynajmniej nie nadawał się już do żeglugi; liczył sobie lat 50, miał wszystkie urządzenia przestarzałe; został odnowiony dzięki hojnej pomocy pewnego bogatego mecenasa, który chciał „z sentymentalnych powodów" kontynuowania żeglarskich tradycji — z czasów Wilhelma II. Rzeczoznawcy ostrzegali przed spuszczeniem statku na morze. Mimo to popłynął i to w niebezpiecznym, pełnym sztormów okresie, z niedoświadczoną i młodocianą załogą. Czy pamiętacie *Nadzieję* Hijermansa? Znów ta sama sprawa z „pływającą trumną"; ale chodzi nie tyle o zysk, ile o sławę i tradycję niemieckiego imienia. Poświęcono więc 80 ludzi. A kilka miesięcy przedtem 15 żołnierzy Bundeswehry utonęło w rzece, ponieważ ślepo wykonali rozkaz. „Heroizm, śmierć taka — jest psu zasługą, człowiekowi grzechem" — czyż tu nie należy zacytować genialnej formuły Mickiewicza? I czyż nie przypomina się autentyczne zdarzenie, któ-

re potem posłużyło za osnowę filmu: oszust udawał w Niemczech zbrodniarza wojennego, obecnie ułaskawionego; gdy się oszustwo wydało, ów samozwaniec został skazany tylko za to... że nie jest zbrodniarzem, który podczas wojny mordował miliony ludzi.

Nie należy więc niczego upraszczać. Nie wolno uważać Niemców za naród niezdolny do głębokich przeobrażeń. Byłoby śmiesznym krótkowidztwem nie dostrzegać wielkich osiągnięć Republiki Federalnej. Prawdą jest, że sąd niemiecki ukarał znanego pisarza za pochwałę hitleryzmu. Ale prawdą jest także, iż do Bundestagu kandydowało kilkunastu SS-owców, a rząd boński prostestował przeciw dopuszczeniu na festiwal w Cannes filmu francuskiego A. Resnais *Noc i mgła* — o obozie w Buchenwaldzie. Także i u nas zjawiają się bezkrytyczni apologeci nowej literatury niemieckiej. Unikajmy błędów, które nie bez racji wytykamy przyjaciołom.

I jeszcze jeden wniosek zdaje się z tego wszystkiego wynikać. Atrakcyjność Niemiec współczesnych wynika także z faktu, że kultura, a szczególnie sztuka i poezja niemiecka, są znane na zachodzie Europy. W stosunkach międzynarodowych sprawy te odgrywają rolę ogromną — i coraz większą. Zapomina się o tym u nas, gdzie byle urzędniczyna gotów zawsze „oszczędzać" i „skreślać" wydatki kulturalne, nie dostrzegając podobnych możliwości tam, gdzie marnotrawstwo woła o pomstę do nieba!

W. N.

„ZWIERCIADŁO" I DYSKUSJE W „ZWIERCIADLE" NA TEMAT „ZWIERCIADŁA"

Tytuł książki *Der schwarze Herr Bassethup* Alberta Vigoleisa Thelena wysuwa na czoło bohatera, którego nazwisko właściwe brzmi Jose Alvaro de Silva Ponto. Jest on doktorem praw i filozofii, profesorem w Kurytybie (stan Parana), przybywa do Holandii na Kongres Prawa Międzynarodowego. Na skutek przelotu nad wierzchołkami Alp oraz na skutek oszałamiającej liczby rowerzystów w Holandii popada w stan choroby umysłowej, zapomina o celu swojej podróży, budzi wokół podejrzenie, że jest hochsztaplerem, trzyma się panicznie swego *cicerone* — Vigoleisa, bez którego przestaje istnieć jako osobowość.

Okrzyk rozpaczy: *bath-tup*, wzniesiony przez de Silva Ponto na widok wanny w jednym z hoteli w Amsterdamie, stał się jego drugim nazwiskiem, a słowo *schwarz* nawiązuje do koloru skóry tego mieszkańca dziewiczych lasów brazylijskich. Wśród europejskich naukowców robi wrażenie „pana" z innej planety, człowieka podszywającego się pod profesorski zawód wyzwolony. Sam zresztą ocenia naukowców ze szczyptą pobłażliwej ironii i z przeświadczeniem, że wszystko, co nie istnieje, może się stać. Może się stać, ale się nie staje. Tak można by chyba określić „akcję" powieści Thelena. Co się w powieści dzieje? Konkretnie nic. Bohater przyjeżdża — po kilku dniach znika. Tymczasem przychodzi do hotelu, wychodzi z hotelu, przychodzi do fryzjera, siada na krześle, wstaje z krzesła, wychodzi od fryzjera, przychodzi na posiłki, po zjedzeniu posiłków wychodzi, chodzi po sklepach, wychodzi ze sklepów, kupuje najbardziej nieoczekiwane rzeczy, chodzi bez celu po nie ustającym ani na chwilę deszczu, z przerażeniem korzy się przed rowerzystami, spotyka się z profesorami-specjalistami od prawa, by nie mówić o niczym, nawet o prawie. I milczy. Uchodzi za hochsztaplera. Domyśla się i milczy. Wszystko odbywa się w nieodłącznym towarzystwie autora-*cicerone*, który w imieniu bohatera mówi monosylabami, w imieniu bohatera działa, jeśli można to nazwać działaniem, działa bowiem zwłaszcza i przede wszystkim pieniądz — pieniądz jako taki.

Bohater książki *Der schwarze Herr Bassethup* to komiczny cień przesuwa-

jący się między kartkami, maska z piętnem grymasu, która — jeśli otwiera usta — bełkocze, mówi pomagając sobie nieartykułowanym dźwiękiem: birra i hihihi, uppa, birra i uhaha! Pajac, który, jak za pociągnięciem sznurka, opuszcza rękę, podnosi nogę, strzela palcami, wącha rękę, znowu wącha, a za nim czynią to wszyscy goście w hotelu. Czytelnika oblegają ze wszystkich stron jakby zwolnione zdjęcia filmowe, świadczące o tym, że nic się nie dzieje, nic się nie zmienia, że panuje nieprzezwyciężona monotonia, nawet monotonia określonych sytuacji. Między porankiem a północą — zawsze i wszędzie — żywy jest tylko proces powtarzania się. Spotykają się ci sami ludzie przy tym samym stole w tym samym hotelu. Nie zmieniają się ich pozy. Ruchy ich są zastygłe. W każdej części książki są inni, a jednak tacy sami, jeśli chodzi o sposób ich bycia. Thelen czyni z nich figury *panopticum* — granica między plastikiem a żywym ciałem jest zatarta, nie istnieje. Powtarza się poza, ruch, sytuacja, aż do obsesji powtarzają się pytania, od których zależy bieg akcji, ale ona sama nie posuwa się. Czy przyszły czeki? Czy bohater jest, czy nie jest hochsztaplerem? Czy odpowiada telefon zamiejscowy? Czy przyszła poczta? Czy nadeszły pieniądze? Wszelka dynamika, wszelki ruch jest pozorny, punkt wyjścia jest punktem dojścia. Rzeczywistość jest absurdalna, każda prawda jest paradoksem, może stać się zaprzeczeniem samej siebie, nie prowadzi nigdzie. Istnieją jedynie sytuacje i pewne stany. Tak wygląda trzon tego, co można by nazwać akcją książki.

Ludzie? Śmieszne kukły, które poza gadaniem nie mają nic do powiedzenia, wszyscy dokoła zahipnotyzowani przez pieniądz, z ręką wyciągniętą po datek lub tak zwaną należność, posądzający się nawzajem jak jubilerzy, którzy podejrzewają każdego kupującego o bandytyzm. Ludzie w powieści Thelena ukazują się z niezmiennym grymasem na twarzy, w niezmiennie tej samej pozie i to stanowi obraz ich życia wewnętrznego, duchowe oblicze człowieka i jego losu — ślepej uliczki bez wyjścia.

Zaskakująco mała ilość zdarzeń — to świadectwo ich pozorności, świadectwo, że nie pozostają one w żadnym związku z losami świata, że na nic nie mają wpływu. Wizja przyszłości — to świat opanowany przez mrówki, świat pozbawiony myśli i nieświadomy celu swego istnienia. Nawet deszcz, który pada, „pada — jak mówi autor — bez celu, jak wszystko: Bóg, anioł, człowiek i zwierzę — całe stworzenie".

Rok 1913, 1948, 1951, rok wielkich kongresów, tak samo jak inne lata, to rok słów wypranych z treści, zarówno w sprawach międzynarodowych, jak i wszelkich innych. Rok 1951 — rok podróży dr. fil., dr. iur. de Silva Ponto — nie zmienił nic w losach człowieka, jak nie zmieniły nic lat dziesiątki i całe stulecia. Życie — mówi autor — jest najmniej ze wszystkiego budujące i dlatego historie wyrwane z życia również nie są budujące. Historie wyrwane stanowią właściwą treść książki. Zjawiają się często prawem skojarzeń, reminiscencji, analogii, wyskakują z czasów najrozmaitszych, dawno minionych i aktualnych, z krajów dalekich i bliskich, dotyczą wszystkiego, co z przekroju czasów i epok może sugerować odwieczne powtarzanie się absurdalności i absurdu. Na jednej płaszczyźnie są postawione i jednakowo brzmią słowa o wojnie hitlerowskiej i o wielkim śpiochu Russellu, o Leninie i papieżycy Joannie, o Livingstonie i Karolu Kerenyi, o Bogu i Kischu, o ojcu Antonio Vieira, o sędziach, nakładcach i mrówkach, o muchach, o Rilkem, kartoflach, o dworcach, muzeach i budownictwie — o wszystkim. Zagadnienia społeczne i duchowe to tylko puste szablony.

Książka pęka pod naporem paradoksów i komizmu sytuacyjnego, w którym się wyładowuje. Nic się nie ostaje z tych nakładających się na siebie przekrojów świata, które są zresztą bardziej śmieszne niż tragiczne. Śmiech to jedyna — jeśli nie broń, to reakcja autora, jedyna jego postawa w tym najdoskonalszym ze światów, w którym losem prawdy było, jest i będzie zawsze, w każdym wycinku historii i na każdym skrawku ziemi — „precz z prawdą!".

Strzępy z dziejów świata i ludzkich postaw, *panopticum* zastygłych figur woskowych, stanowią zrąb książki Thelena. Tylko że sam Thelen-Vigoleis jest konkretną postacią, najbardziej „czynną", najbardziej „psychologiczną". Rola jego jest podwójna. Z jednej strony — *cicerone* pana Bassethupa, jego tłumacz, jego ucho, oko i usta, towarzysz jego wędrówek, echo jego

pragnień i spełnienie jego życzeń. Z drugiej strony Vigoleis-Thelen, który jest również sobą, jest pisarzem. Poza wszystkimi problemami, jakich dostarcza wirująca w kosmosie ziemia, jakich dostarcza czas i przestrzeń poprzez wieki, kontynenty i morza — istnieje jeszcze jeden. To problem pisarza i problem pisarstwa. Czym bowiem jest pisarz, on sam, zabłąkany w świecie ciemnych urzędników od pobierania podatków, z których nie może wybrnąć żyjąc ze swego słowa pisanego, w świecie wydawców, z którymi nie może się porozumieć? On sam, który dla poratowania siebie musi stać się interpretatorem pomylonych czarnych panów? On sam, który ustawicznie zadaje sobie pytanie: czym jest pisarstwo i „czy można napisać coś w ten sposób, by to również pasowało do rzeczywistości"? On, który szuka odpowiedniego krzesła, takiego, z którego można patrzeć we wszystkich kierunkach, patrzeć na wszystkie strony: może krzesła dentysty, a może fotela fryzjera? Czy pisarstwo jest sztuką patrzenia, podpatrywania, czy też tworzeniem z nicości, jak stworzenie świata? To bowiem, co tworzy artysta—barwa, słowo—według Thelena burzy z chwili na chwilę wrażenie, które zaczęło się kształtować; akt twórczy niesie z sobą tysiące możliwości, z których żadna nie jest zrealizowana.

Książka Thelena jest również dyskusją na temat sztuki. Jest wewnętrznie rozdarta. „Operacje" dokonywane nad światem w czasie i przestrzeni są jednocześnie ogniwami nowego aktu twórczego, tworzeniem nowego gatunku zwierciadła. Dyskusja, jaką toczy autor sam z sobą, jest jednocześnie wynikiem, jest właśnie konkretnym produktem — książką o panu Bassethupie. Dyskusję tę prowadzi Thelen w bardzo szczególny sposób: przewiduje wszystkie zarzuty krytyki, dotyczące zarówno postaci, jak i kompozycji, obwarowuje się w ten sposób przed wszelkimi zarzutami. Dzieło artystyczne to dla niego w pierwszym rzędzie zburzenie tego, co było. Artysta burzy uświęcony ład i przynosi zamiast tego swój własny, tak jak to uczynił Thelen ze swoim zwierciadłem. Nie dlatego, że uważa je za osiągnięcie niezwykłe i szczytowe, lecz z tego względu, że w tym najdoskonalszym ze światów zagadnienie dzieła artystycznego musi również ulec rewizji. Życie nie jest budujące, nie chce więc Thelen budującej sztuki, element budujący w sztuce — to nigdy rzeczywistość, to zawsze dodatek, interpretacja pisarza, to wynik jego woli. By wyrugować tamto stare, trzeba by było stworzyć nowy alfabet, zupełnie nowy język. W przeciwnym razie autor Vigoleis nie będzie bohaterem, nie będzie autorem dla publiczności.

Czego zaś chce publiczność? Chce, by się coś działo, a nic się nie dzieje. Chce, aby bohater wstrząsnął czytelnikiem, by zdumienie i zachwyt dla tego, co stanowi jego byt i niebyt, rzuciły go na kolana, by czytelnika oczarowała głębia psychologiczna postaci, by sprawdziły się rzeczy, o których nawet nie można było marzyć, że mogą być dokonane przez człowieka; czytelnik chciałby, gdyby to była kobieta, zapomnieć o uczciwości i tęsknić za czarnym przyjacielem nocy. Vigoleis nie jest więc autorem dla publiczności. Tak, nie bez szczypty kokieterii, ocenia sam autor.

Jego „zwierciadło" — tak bowiem nazywa książkę — daje się nawiązać do tego gatunku ze względu na pasję opowiadawczą. Mimo to jednak książka Thelena daleka jest od wewnętrznej konieczności kompozycyjnej charakteryzującej tzw. zwierciadła. Zbyt pogodna, by mogła uzbroić przeciwko zakłamaniu, zbyt luźno spojona wewnętrznie, by oddziaływać z siłą monolitu. Jego powieść to kształt, który jest zaprzeczeniem kształtu. Thelen powiedziałby chyba, że o to mu szło, że takie było jego zamierzenie. Toteż opowieść ramowa, którą się autor posługuje, jest ramowa tylko pozornie, wtrącone fragmenty nie zawsze wypływają z zewnętrznej konieczności, są celem w sobie. Wiązanie zaś tych fragmentów przez powiedzenie *„es war also"*, to jedynie zewnętrzna forma gromadzenia materiału. Stąd przy dużej wymyślności, encyklopedyczności wiedzy — uczucie chaosu, „brogu, ale nie plewionego, kramu rozlicznego gatunku". Materia pożera niejako kształt. Thelen powiedziałby chyba, że mu o to chodzi, że takie było jego zamierzenie. To właśnie owe tysiączne możliwości, z których żadna nie może być zrealizowana. Czy bowiem sztuka może być bardziej „budująca niż życie"? Książka Thelena — to ciekawy eksperyment. Niemniej — to rozpad.

Rozpad, którego nie potrafi uratować ani niewątpliwe pióro Thelena, ani jego poczucie humoru i ironia, ani siła i zaskakująca wymowa paradoksu, ani odwaga eksperymentatora, ani krytyczna ocena tego, co się nazywa dorobkiem kulturalnym ludzkości, ani swoistość jego błyskotliwej interpretacji. Czytelnik postawiony przez autora w samym środku wirującego świata układa skrzętnie mozaikę paradoksów, gry słów i nowych aforyzmów.

B. R.

CZAS I ZŁUDZENIA

Cóż bardziej pasjonującego dla powieściopisarza niż czas? Można by nawet powiedzieć, że powieść nie zna innego tematu niż opanowanie, zastygnięcie czasu; nawet wtedy, gdy zamiar pisarza wydaje się przeciwny, kiedy chce ukazać całą płynność i dwuznaczność trwania... „Teraz dopiero rozpoczyna się prawdziwe poszukiwanie; nie zadowolę się bowiem tym niejasnym skrótem, nie pozwolę się ograbić z tej przeszłości, o której dobrze wiem, że nie jest pusta, skoro mogę ocenić dystans, jaki dzieli mnie od człowieka, którym byłem, przyjeżdżając do Bleston...; muszę bowiem zagarnąć znów na własność wszystkie te wydarzenia, które czuję, jak mrowią się i usiłują zorganizować we mgle, starającej się zamazać je i pochłonąć, muszę je przywołać, jedno po drugim, we właściwym porządku, aby je ocalić, zanim utoną na zawsze w ciemnym moczarze tłustego pyłu..." Któż to mówi? Jacques Revel, młody urzędnik handlowy, który odpracowuje rok stażu w angielskiej firmie w Bleston, mieście, jakie można by na mapie umiejscowić w okolicy Manchesteru. Ale mógłby tak właściwie powiedzieć każdy, kto choć raz chwycił w rękę pióro w tym złudnym zamiarze, aby powstrzymać, przyszpilić chwilę — drogą czy znienawidzoną, ale chwilę, która każe o sobie pamiętać, Słowem, mógłby tak powiedzieć każdy powieściopisarz, bo jego stosunek do czasu musi być — z istoty rzeczy — ten sam, co stosunek Revela.

L'emploi du temps Michel Butora* — bo o tej powieści mowa: tytuł można by mniej więcej przetłumaczyć jako *Spędzanie czasu* — należy więc do tych książek, których tematem jest w istocie samo pisanie, sam „akt literacki". Bohater został tu utożsamiony z autorem — nie w naiwny jednak, tradycyjny sposób. Perypetie Revela, zresztą skromne i w znacznej mierze fikcyjne, pokazują w istocie problemy autora, ale „autora" w sensie dosłownym: nie jako określonego człowieka, posiadającego żonę, przyjaciółkę, samochód czy długi, ale jako kogoś, kto postanowił zapisać kilkaset stron papieru i nazwać to powieścią. Tendencja ta jest we współczesnej literaturze powszechna: pochyla się ona coraz bardziej nad własnym swym problemem, staje się coraz widoczniej rozważaniem nad literaturą. Nic zrozumialszego. Trudno, by w dobie błyskawicznego dziennikarstwa i rozkwitu socjologii zajmowała się po staremu spisywaniem interesujących anegdot i szkicowaniem społecznych przekrojów. Dla tego, kto chce się wypowiedzieć, kto chce stworzyć własną projekcję świata, pierwszym i najbardziej naturalnym problemem będzie sama zagadka tej wypowiedzi: jej możliwość, trwałość i sensowność. Stawia on tym samym znak równania między swą techniką a filozofią, utożsamia spojrzenie na świat z samą „robotą" powieściową. Pytanie: o ile literatura może poskromić, powstrzymać czas, oznacza zarazem: o ile czas ogranicza nasze poznanie, jak sprzeciwia się „komunikacji" między światem wewnętrznym a zewnętrznym, między świadomością a rzeczami.

A przecie zamierzył Revel coś nie-

* Wydane w 1956 przez „Editions de Minuit". Butor jest również autorem wcześniejszej powieści *Passage de Milan* oraz powieści *La modification*, która ukazała się w październiku br. i zyskała wyjątkowo przychylne przyjęcie. *L'emploi du tempe* ma się ukazać w polskim przekładzie pt. *Labirynt czasu.*

zmiernie banalnego: po prostu opisać, w chronologicznym porządku, wydarzenia, jakie spotkały go po przyjeździe do Bleston. Miasto drażni go, denerwuje, przeraża. Czuje, jak wchłania go — cudzoziemca — codzienna i niezrozumiała rutyna tutejszego istnienia, domyśla się poza nią tajemnic, które miastem potajemnie rządzą. Pisząc, „walczy" z miastem, a więc po prostu z tym, co niezrozumiałe, co obce świadomości. I szybko musi skapitulować, zrezygnować właśnie z chronologicznego porządku. W retrospektywną opowieść Revela wdziera się teraźniejszość; zdarzenia nie istnieją „obiektywnie", nie można ich uchwycić i przenieść na papier w pierwotnej, oryginalnej wersji, zabarwiają je z konieczności te wszystkie wypadki, odczucia i wyjaśnienia, jakie nastąpiły później. Revel postanawia więc prowadzić swą narrację równolegle: relacjonuje i to, co zdarzyło się przed kilku miesiącami (zaczął pisać w siedem miesięcy po przyjeździe), i to, co dzieje się aktualnie. Ale i to przestaje wkrótce wystarczać: ciągle musi odwoływać się do owej *„terra incognita"*, jaka osacza to, co zdążył już zanotować. Gubi się więc jakby w czasie. Im bliższy jest celu, tym więcej wtrętów, nieporządku, zapomnień. Na kilka tygodni przed odjazdem miota się już w sieci kilkunastu „ciągów czasowych", w złudnej chronologii przeżycia, która zastąpiła stopniowo chronologię faktów.

Revel przegrywa więc swoją walkę z czasem; w tym przynajmniej sensie, w jakim każde dzieło jest tylko bardziej lub mniej piękną — ruiną. Albo inaczej: przegrywa bitwę z rzeczywistością, której „obiektywność" chciał swym pisaniem przygwoździć. Nie tylko dlatego, że strzeże jej cerber Czas, który rujnuje wszystko to, co trwałe; nie tylko dlatego, że aktualność zniekształca przeszłość, że człowiek stwarza w każdej chwili swoją własną historię, że teraźniejsze jego istnienie bierze zawsze górę nad złudą obiektywności. Także dlatego, że on sam, jak jedwabnik przędzę, wysnuwa z siebie nieustanne mitologie. Nadaje bowiem rzeczywistości znaczenia, w których się sam gubi: one go z kolei oplątują. Revel staje w obliczu miasta, w którym widzi, więcej — chce widzieć zagadkę. W katedralnych witrażach, w gobelinach z muzeum dostrzega symbole, jakie mają mu wyjaśnić „metafizykę" Bleston, miasta w istocie szarego i smutnego, poświęconego bez reszty interesom i przemysłowi. Spotyka pisarza kryminalnych powieści, autora *Zbrodni w Bleston;* ten pada ofiarą wypadku samochodowego. Revel, opierając się na niepewnych poszlakach, widzi w tym *fait-divers* tajemniczą zemstę, obawia się, że sam stał się nieświadomie jej narzędziem. Tymczasem Revel nie jest nikim innym, jak tylko cudzoziemcem-przechodniem, którego zaślepia wyobraźnia i poczucie obcości; wydaje mu się, że miasto wypowiedziało mu wojnę, w istocie zaś tworzy on sobie Bleston na własne podobieństwo. I tak bardzo gubi się w swoich wyobrażeniach, że traci dziewczynę — którą polubił? pokochał? — znużoną jego niezrozumiałymi posunięciami...

L'emploi du temps jest więc powieścią o wszechmocy czasu i złudzeniach świadomości, świadectwem tej klęski, jaką ponosimy, usiłując dotrzeć do „prawdziwego dna" rzeczy. Odpowiada na to poeta, stwierdzając ironicznie, że dna dosięga się inaczej: biorąc rzeczy za to, czym są — najprościej. Jednakże rada Miłosza, choć może zbawienna, nigdy nie zadowoli człowieka, a zwłaszcza pisarza (i, jak można wnosić, jego samego). Zawsze trwać będzie owa zabawna i smutna zarazem gra podmiotu i przedmiotu, dialektyka prawdy i złudzenia, w której rolę arbitra gra Czas. Butor dopisał do tego arcyznanego tematu nową wariację, tym bardziej oryginalnie, że atakując problem wprost — nie w nieświadomym „podtekście" swej książki (jak to można by znaleźć w dziesiątkach powieści), ale w jawnym zamierzeniu.

Jan Błoński

PORTRET WŁASNY EVELYN WAUGH

Książką, o której dużo pisało się w sezonie jesiennym, była ostatnia powieść Evelyn Waugh *The Ordeal of Gilbert Pinfold*, czyli *Niepokoje pana Pinfolda*. Chodziło tu nie tyle o nową pozycję literacką znanego pisarza, co o budzący zrozumiałą sensację wśród kolegów po piórze fakt, że przedmiotem jej są stany halucynacji, jakim sam Waugh uległ parę lat temu.

„Halucynacje — pisze Waugh w krótkiej przedmowie do książki — są czymś zgoła odmiennym od postradania świadomości. Umysł pracuje ze wzmożoną siłą, tyle że przedmiotem jego pracy są złudzenia dostarczane mu przez zmysły."

W *Gilbercie Pinfold* odnajdujemy bez trudu z lekka stylizowany portret samego autora. Identyczność autobiograficznych szczegółów jest ściśle zachowana. Jest on tak samo jak Waugh pisarzem w średnim wieku i wiejskim gentlemanem. Osabia wszystkie cechy angielskiego konserwatysty. „Jego najmocniejsze upodobania były negatywne. Nienawidził plastyków, Picassa, kąpieli słonecznych i jazzu — w gruncie rzeczy wszystkiego, co zaszło za jego życia." I właśnie temu ceniącemu sobie spokój i formy patriarchalne sybarycie musiała przydarzyć się ta nowoczesna, freudowska przypadłość.

Niepokoje pana Pinfolda zaczynają się od momentu, kiedy sąsiad jego, Reggie Graves-Upton, wchodzi w posiadanie skrzynki do mierzenia „fal życiowych" i Pinfold wyobraża sobie, że jest to urządzenie skierowane przeciw niemu. Ponieważ podejrzenia jego zaczynają nabierać charakteru obsesyjnego, żona skłania go do odbycia podróży morskiej. Ale na pokładzie statku Caliban, płynącego do Cejlonu, zaczyna się istna gehenna prześladowcza. Pinfold słyszy wszędzie głosy, które rozmawiają na jego temat, udzielają sobie o nim najbardziej drastycznych informacji, spiskują i grożą. Wszystko to jest przemieszane urywkami muzyki radiowej i pogadanek, jakaś potworna kombinacja podsłuchu telefonicznego z nasłuchem radiowym, zmora jakiegoś nowego wynalazku, która gwałci jego „prywatność" i kolportuje ordynarne komentarze na temat jego spraw osobistych. Słyszy, jak zaprzyjaźniony z nim krytyk, nazwiskiem Clutton-Conforth, któremu kiedyś zrobił mały afront nie przyjmując go u siebie w domu, bezlitośnie rąbie jego utwory: „Podstawowe właściwości powieści Pinfolda rzadko ulegają zmianie; składa się na nie: konwencjonalna intryga, fałszywość charakterologii, chorobliwy sentymentalizm, z gruba ciosana i ograna farsa, na przemian z jeszcze grubszym i bardziej oklepanym melodramatem, nudne religianctwo..."

Fantasmagorie przybierają coraz okrutniejsze formy. Nieznani prześladowcy atakują każdy odcinek jego osobowości, oskarżają go o zdrożne akty, wyśmiewają jego snobizm a nawet redagują petycję, aby usunąć go od kapitańskiego stołu.

„Lord na dobrach Lychpole" (wiejska siedziba Waugh nazywa się Piers Court).

„— Myślałem, że jest katolikiem. Im nie wolno popełniać samobójstw, prawda?

— To nie może stanowić przeszkody dla Pinfolda. On nie wierzy naprawdę w swoją religię, wie pan. Zachowuje tylko pozory, bo to mu się wydaje arystokratyczne. To pasuje do lorda i właściciela dóbr."

Tego rodzaju rozmowy sączą się bez przerwy przez ściany kabiny, podczas gdy życie na statku płynie normalnym trybem.

Pinfold zaczyna zachowywać się dziwnie wobec innych pasażerów i wysyła tajemnicze listy do swojej żony. Podejrzewa, że jest ofiarą elektronicznych tricków pewnego człowieka z BBC, nazwiskiem Angel (Anioł), lub też zgoła diabelskich sztuczek.

Historia kończy się szczęśliwie. Halucynacje okazują się wynikiem niewłaściwej kombinacji leków i środków nasennych, Pinfold wraca uleczony i zabiera się do opisania swojej niezwykłej przygody.

Właściwe „ustawienie" tej zbeletryzowanej psychoanalizy, a zwłaszcza określenie jej literackiej rangi, jest nieco kłopotliwe. Na farsę jest za mało zabawna, na autosatyrę za mało zjadli-

wa. Waugh w małym wycinku pokazał portret własny artysty, jego wiek męski-wiek klęski, z towarzyszącym mu zachwianiem równowagi psychicznej. To też stało się głównym punktem wyjścia dla krytyków, którzy pokwitowawszy książkę dość zdawkowo i wymijająco, zajęli się żywo osobą jej autora, jakby w obawie, że psychoanalityczna kuracja nie została jeszcze doprowadzona do końca. Od łagodnych uwag na temat gorszej passy pisarskiej, jaką teraz przeżywa, doszło niemal do starcia dwu światopoglądów. Sprawa zbiegła się z atakiem lorda Altrinchama na arystokrację angielską i w tej atmosferze nabrała szczególnego smaczku. Waugh niejednokrotnie naraził się prasie swoimi snobistycznymi fumami. Któż by nie skorzystał z ponętnej okazji rewanżu.

Priestley w ogłoszonym w *„New Statesman and Nation"* artykule buduje całą teorię, aby udowodnić, jak zgubną rzeczą dla pisarza jest taki styl życia. Zdaniem jego skaza „pinfoldyzmu" polega na tym, że nie jest się tym, za kogo się uchodzi, i robi się wszystko, aby oszukać siebie samego i innych. Stąd picie do poduszki i nadużywanie środków uspokajających, samoobronne zabiegi, mające na celu blokowanie podświadomości, i ich nieuchronny, według klasycznego schematu freudowskiego, dalszy ciąg. W Anglii szczególnie maniera udawania, że nie jest się artystą, jest nagminnie uprawiana.

„To, co można nazwać »pinfoldyzmem« — pisze Priestley — wyszukane pozowanie artysty, że nie jest artystą — to stary trick tu w Anglii, który zawdzięczamy naszej arystokratycznej tradycji i powszechnej nieufności w stosunku do intelektu i sztuki. Congrave „pinfoldził" przyjmując u siebie Woltera tylko po to, aby mówiono o nim, że uważa się za próżnującego gentlemana, a nie autora sztuk, czym sprowokował odpowiedź Woltera, że nie byłby tracił czasu, gdyby wiedział, że odwiedza gentlemana, a nie pisarza. Anglicy są urodzonymi Pinfoldami."

Chociaż Congrave nie chciał przyznawać się do literatury, to jednak utożsamiał się z klasą, z której literatura czerpała swe najbardziej żywotne soki. A co Pinfold? Chowa się między panów w czerwonych frakach, między bażanty i hodowców bydła. Ten fałszywy styl życia musi doprowadzić do załamania osobowości pisarza. Pisarstwo jest powołaniem, a nie rozrywką bogatych próżniaków. Halucynacje, które były przecież faktem rzeczywistym, są znamiennym ostrzeżeniem, że z prototypem pana Pinfolda jest niedobrze.

Evelyn Waugh nie pozostał dłużny i natychmiast odpowiedział artykułem *Anythin wrong with Priestley* w *„Spektatorze"*. Z sarkazmem porównuje dwulicowość polityki redakcyjnej *„New Statesman and Nation"*, która w jednym dziale głaszcze, a w drugim szczypie — do kontrastowych wcieleń dr. Jeckylla i Mr Hyde'a. Priestley, który w tym wypadku reprezentował Mr Hyde'a, upomina i moralizuje. Które jednak z niebezpieczeństw wymienionych uważa za najgroźniejsze? Jeśli bowiem idzie o bawienie się w ziemianina, to sam Priestley stał się właścicielem tak wspaniałej posiadłości, że mająteczkowi Waugh trudno się nawet z nią mierzyć. Wydaje się raczej, że solą w oku Priestleya jest katolicyzm, na który Waugh nawrócił się w 1930 roku i który zdaje się odgrywać w tym sporze jakąś szczególną rolę. „Czy wobec tego — zapytuje Waugh — T. S. Eliot, Dame Edith Sitwell, Bentjeman, Graham Greene są również kandydatami do czubków?"

Niewątpliwie obawy, czy — jak chcemy — złośliwości Priestleya wydają się nieco przesadzone. Kompleksik odkryty i ujawniony przez samego zainteresowanego jest jedną z wersji bardzo ludzkiego a zarazem literackiego zagadnienia: chęci zobaczenia się od zewnątrz. Cała zaś antypinfoldowska kampania — to odprysk ataku na starą konserwatywną Anglię, zapoczątkowanego słynną krytyką królowej przez Lorda Altrinchama. Biada angielskim świętościom narodowym!

Anna Bartling

ROZMOWY NAD TOŁĄ

Zazwyczaj popołudnia wolne od zwiedzania Ułan Batoru i jego egzotycznych ciekawostek, popołudnia nagrzane słońcem, spędzaliśmy z młodym poetą i lekarzem, S. Erdenee, na przechadzkach nad płytką, płaską rzeką, u stóp miasta z jednej strony i wysokich, nagich pagórów z drugiej. Czasem te pogawędki zaczynały się już na rozległym skwerze o suchotniczych drzewkach i jakby wyjedzonej, wyleniałej trawie przy centralnym placu stolicy Mongolii, Placu Suchbaatora. Nie przeszkadzały nam ani porykiwania pędzących samochodów, ani rżenie małych, szybkich koników, ani kurz, który owiewał nas duszącym tumanem.

Z ciekawością wypytywaliśmy się wzajemnie nie tylko o swoje przeżycia, o własną dolę pisarską. Znakomitą większość czasu poświęciliśmy poznaniu naszych literatur, ich tendencjom rozwojowym, filozoficznym rozważaniom i literackim, czasem ostrym, ale przyjacielskim sporom.

Z tych rozmów wyniosłem wrażenie, że współczesna literatura mongolska rodzi się, nie odradza się, a rodzi się, dopiero po drugiej wojnie światowej.

Dlaczego?

Nieznajomość języka mongolskiego, a zwłaszcza pisma staromongolskiego przez językoznawców Europy uniemożliwia nam poznanie ciekawych zabytków językowych i literackich z XIII, XIV i XVII wieku, które dochowały się do naszych czasów. Znając z grubsza i bardzo pobieżnie historię narodu mongolskiego można sądzić, że wspaniały rozkwit średniowiecznego państwa był równocześnie rozwojem sztuki, architektury, malarstwa dekoracyjnego i literatury. Mamy prawo tak sądzić na podstawie tego, co przetrwało, co przechowały ziemia i zbiory biblioteczne lamaickich klasztorów.

Według informacji towarzyszącego mi poety, jak i na podstawie niewielkiej książeczki G. I. Michajłowa *Zarys historii współczesnej mongolskiej literatury**, doszedłem do wniosku, że ta średniowieczna literatura była wcale interesująca i bogata. Dla przykładu. Zachowały się fragmenty kronik typu historycznego albo na poły legendarnego, pieśni i poematy zbliżone do eposu, utwory tematycznie wiążące się z Dżingis-chanem, jak *Złote spinki* (są to „napomnienia" Dżingisa), *Opowieść o dwóch rumakach Dżingisa* i inne. Do tego typu utworów zaliczyć należy *Płacz Togon Tomora*, ostatniego władcy mongolskiego na tronie chińskim. Po rozkwicie okresu juańskiego następuje właściwie upadek gospodarczy i kulturalny Mongolii. Na początku XVII wieku zjawia się świetna postać poety i stepowego rycerza, Cogta, który współcześnie stał się przedmiotem wielkiego zainteresowania pisarzy. B. Rinczen, który jest zresztą znawcą kilku języków europejskich, między innymi przyswoił współrodakom utwory Adama Mickiewicza, oparłszy się na historii i legendach związanych z Cogtem, napisał scenariusz filmowy, zaś film jego cieszył się wielkim powodzeniem nie tylko w Mongolii, ale i w Związku Radzieckim. Z Biambinem Rinczenem, niepoślednią postacią w literaturze mongolskiej, pragnąłem koniecznie się spotkać. Niestety w tym samym czasie, kiedy przebywałem w Mongolii, B. Rinczen był w Chinach.

Pomijając kilka nazwisk z końca XIX i początku XX wieku, należy powiedzieć, że właściwa twórczość związana z rewolucją i nowymi formami ustrojowymi rodziła się w szeregach partyzanckich oddziałów Suchbaatora i Czoibałsana w roku 1920 i 21.

Najwybitniejszym poetą tego okresu jest D. Nacagdorż.

W początkowym stadium rozwoju, nawiązując do średniowiecznych tradycji, do pieśni ludowej, w dwudziestych latach naszego wieku literaci mongolscy z wielkimi trudnościami dopracowywali się wartościowych, a więc trwałych pozycji literackich. Utwory z tego okresu, aczkolwiek cechuje je szczera chęć walki o socjalizm i walki z przeżytkami feudalizmu, które nie były łatwe do pokonania w narodzie koczowniczym, żyjącym tak, jak ich dziadowie czterysta czy pięćset lat temu, noszą wszelkie cechy prymitywu.

W organizacji życia literackiego z pomocą przyszła partia, która w 1928 roku

* Wydawnictwo Akademii Nauk ZSRR, Moskwa 1955.

powołała przy Komitecie Centralnym organizację pisarską.

W trzydziestych latach wyrasta młodzież literacka, próbująca pióra w prozie i dramaturgii. Utwory tego typu, co *Odrzucona dziewczyna* Damdinsurena, opowiadania Nacagdorża i powieści Cewermeda, jak twierdzi Michajłow — „stały się osiągnięciami młodych pisarzy na drodze powstawania nowej, ludowej, realistycznej literatury". W poezji za najlepsze uznano wiersze *Moja Ojczyzna* Nacagdorża i *Moja siwa matka* Damdinsurena.

Dla przykładu przytoczę tłumaczenie tylko dwóch strof pierwszego wiersza.

Changaj, changaj, Sajani — przepiękne,
wysokie grzbiety,
Lasy i góry — piękno północnej strony,
Mglisto opalowy lazur nieobjętej pustyni,
Piaszczyste morze — oblicze południa,
— To moja ojczyzna, Mongolia, przepiękny
kraj.

Cienką trawą porośnięte, rozległe pastwiska
dla stad,
We wszystkie strony rozciągająca się,
przepiękna ziemia,
Koczując, gdzie wolno koczować w dowolnej
porze roku,
Ziemia bogata o pięciu rodzajach traw,
— To moja ojczyzna, Mongolia, przepiękny
kraj.

Jak mnie informował S. Erdenee, rym w rozumieniu naszym w mongolskich utworach poetyckich prawie nie istnieje. Poeci w każdym razie bardzo rzadko go używają. Wyłomem jest tu właśnie Nacagdorż, stosujący rymy gramatyczne (nie uwzględnione w tłumaczeniu) i aliteracje. W poezji mongolskiej natomiast obowiązuje zgodność pierwszych liter wersetów i rytm. Można by powiedzieć: „rym z odwrotnej strony wiersza".

Kiedy rozmawialiśmy o wydawnictwach poetyckich, ze zdumieniem dowiedziałem się, że tomiki ukazują się w 10.000 egzemplarzy (w kraju liczącym około jednego miliona mieszkańców) i że rozchodzą się nadzwyczaj szybko. Sprawdziłem w księgarniach. Tomik Erdenee wydany w 1956 r. był nie do kupienia ani w Ułan Bator, ani w Cecerleg.

W jeszcze większe zdumienie wprawiła mnie wiadomość, że każda książka literata mongolskiego przed złożeniem jej w rękopisie wydawcy podlega koleżeńskiej ocenie zarządu związku pisarzy mongolskich.

Nie mniej był zdumiony mój rozmówca dowiedziawszy się, że takiej metody nie stosuje się nigdzie na Zachodzie, ani w krajach kapitalistycznych, ani też obozu socjalizmu.

Tematyka utworów w czasie drugiej wojny światowej poszerzyła się o utwory sięgające tematycznie w przeszłość narodu lub mówiące o przyjaźni sowiecko-mongolskiej.

W latach powojennych pionierską pracę podjęli: Rinczen, pisząc i wydając powieść historyczną, Łodoidamba — awanturniczą i Namdag — współczesną, tym samym stworzyli oni pierwsze, oryginalne powieści mongolskie.

W kwietniu bieżącego roku odbył się II zjazd pisarzy mongolskich, który był jednym z najważniejszych wydarzeń kulturalnych tego kraju. Przewodniczący Związku, I sekretarz D. Senge, wygłosił dłuższy referat o współczesnej literaturze mongolskiej i jej zadaniach. Senge jest poetą na wskroś politycznym. Ogłosił drukiem szereg tomików. Z popularniejszych należy wymienić: *Leninowskie dni, Partia,* z powojennej twórczości — *Pokój, Gołąb, Nazimowi Hikmetowi* i *Opowiadanie starego partyzanta,* za które otrzymał w 1954 r. państwową nagrodę czoibałsanowską.

W latach 1953—55 Komitet Centralny Mongolskiej Ludowo-Rewolucyjnej Partii przedyskutował i ocenił pracę związku pisarzy, wskazał zadania stojące przed literatami Mongolii i podjął uchwałę o wydaniu dwóch organów środowiska pisarskiego. Rada Ministrów zaś wydała uchwałę o utworzeniu Funduszu Literackiego, honorariach autorskich, urlopach twórczych, o przygotowaniu do zawodu pisarskiego i kierowaniu pisarzy w teren, czyli o tzw. „komandirowce".

Te przychylne postanowienia, skutkiem których było znaczne polepszenie bytu pisarzy, nie kazały długo czekać na rezultaty.

Jeśli w chwili I zjazdu, a więc 9 lat temu, związek liczył zaledwie 31 członków, w kwietniu było ich 106 łącznie z kandydatami. W tym czasie wydano około 100 książek (tytułów) z dziedziny literatury pięknej o łącznym nakładzie 770.000 egzemplarzy, co przewyższa nakład wszystkich książek wydanych w ciągu 26 lat do I zjazdu. Proza zajmuje tu bardzo poważną pozycję.

Prócz trzech wymienionych powieściopisarzy trzeba jeszcze dorzucić E. Łatruga — *Tumenin Tuga*, S. Erdenee — *W dolinie Sałchitin Goł* i C. Ułambaira— *Na straży pokoju*. Ten ostatni w ubiegłym roku był w naszym kraju i napisał o Polsce książkę, która obecnie jest w druku.

Witał mnie w Cecerleg nadzwyczaj serdecznie. Twierdzi, że zakochał się w Polsce (ja podpowiadałem — Polce) i że Polska stała się jego drugą ojczyzną. Jest w Mongolii powszechnie znanym pisarzem dla dzieci. Największym jego i moim zmartwieniem była niemożność bezpośredniego porozumienia się, ponieważ ten „brat Łata" władał jedynie ojczystym językiem.

W porównaniu z dramatem, prozą i literaturą dziecięcą — poezja należy do najbardziej rozpowszechnionej formy pisarskiej i jest bardzo poczytna.

Mówiono mi, że poezja w ostatnich latach uwolniła się od takich form, jak panegiryk, oda pochwalna, a natomiast stała się bardziej bezpośrednia. Tematycznie wiąże się „z pięknem trudu i walki", wyraża „myśli współczesnych", a niemały wpływ na jej rozwój ma „szybki rozwój ekonomii i kultury mongolskiej, jak i dostatnie życie społeczeństwa".

Wydaje mi się, że odkrywczy trud pisarzy mongolskich nie byłby samotnym szamotaniem się, gdyby kontakty z zagranicą, z krajami demokracji ludowych sięgały lat dawniejszych, gdyby wymiany kulturalne były szersze i częstsze.

Na koniec jeden dezyderat pisarzy mongolskich, który na tym miejscu przekazuję odpowiednim władzom.

Rośnie zainteresowanie Polską w tym dalekim kraju środkowej Azji. Trzeba by wysłać Bibliotece Narodowej w Ułan Bator dzieła współczesnych pisarzy polskich w oryginale, a także w przekładzie na inne języki, przede wszystkim na język rosyjski. Dotychczasowy zbiór polskich książek jest zupełnie przypadkowy. Znajdziemy tam w języku polskim utwory Marii Dąbrowskiej, Hanny Januszewskiej i Edmunda Niziurskiego. W języku rosyjskim Broniewskiego i Wasilewskiej.

Myślę, że nawiązane kontakty kulturalne z Mongolią rozszerzą dotychczasowe wąskie ramy, w których nie mieści się ani rzeczywistość mongolska, ani polska.

Jan Maria Gisges

STRUG UWSPÓŁCZEŚNIONY

Jedną z pozornie odkrywczych obsesji popaździernikowych miesięcy, prześladujących zdolnych i mniej zdolnych krytyków, jest oddzielanie twórcy od jego dzieła. Staramy się odrzucić dokuczliwą biografię, niepokojącą nas z taśmy barwnej fabuły, skojarzenia dat i czasu, uporczywe podsuwanie się przeżyć autora pod psychologiczne konflikty postaci. Znużeni preparowanymi i usztywnionymi do nienaganności wizerunkami pisarzy, zamęczeni bezkrytycznymi retuszami, najchętniej rezygnujemy z klucza biografii przy spotkaniu z bohaterami powieści czy poematu. Jest to osiągnięcie wątpliwe. Chodzi właściwie o zrzucenie obcego jarzma polityki, plączącej się niegodziwie poprzez lata, zwłaszcza jeśli idzie o znamienitych przedstawicieli pracy twórczej, zaangażowanych równocześnie w splotach konfliktów społecznych i moralnych swojego okresu historycznego.

W osobie Andrzeja Struga żadną miarą nie oddzielicie konspiratora od pisarza, świadomości obywatelskiej od wysiłku twórczego, niezłomności charakteru od aspektu jego postaci, co pozwoliło mu ustrzec się elastycznego, neginającego się subiektywizmu. Jeśli mamy mówić o twórcy *Ludzi podziemnych, Dziejów jednego pocisku, Miliardów* i dwudziestu innych dzieł, trzeba nie mniejszą uwagę poświęcić działaczowi PPS-u, Tadeuszowi Gałeckiemu, kryjącemu się pod niejednym pseudonimem, więźniowi X Pawilonu, kolebki naszego ruchu rewolucyjnego, zesłańcowi, żołnierzowi Legionów, wolnomularzowi, senatorowi Rzeczypospolitej,

przewodniczącemu Ligi Obrony Praw Człowieka i Obywatela i prezesowi Związku Literatów Polskich, aniżeli znamienitemu pisarzowi, Andrzejowi Strugowi.

Do niedawna mieliśmy wysoce udoskonaloną i uporządkowaną kartotekę historiozoficzną, doprowadzoną do ścisłości automatu. Było to coś w rodzaju wyciągu z wyciągów, niezawodnego preparatu chemicznego w ujawnianiu charakteru i działalności człowieka. W tej kartotece nasz senator miałby dość zawiłą charakterystykę. Koneksje polityczne z Frakcją Rewolucyjną i piłsudczyzną nie wyszłyby mu na dobre. Nie doczekałby się zaszeregowania w poczet niewątpliwych socjalistów, a broń Boże nie uzyskałby nigdy patentu na rewolucjonistę, ponieważ był pryncypialnym antykonformistą wobec wszelkiej władzy panującej, bez względu na jej kandencję, bez względu na to, czy to było przedwczoraj, czy wczoraj, czy dziś. Na szczęście oszczędzono Strugowi precyzyjnego rachunku jego światoburczości, sporządzonego na podstawie nieomylnych obliczeń dogmatycznej wagi aptekarskiej. Zlekceważyły go instytuty naukowe. Przerwano wydawanie jego dzieł nakładem „Wiedzy". Nie wspominano prawie o nim po roku 1947. Umarł po raz wtóry. Jak wielu innych wysoce zasłużonych, wybitnych Polaków, był w stolicy nad Wisłą postacią zamierzchłą. Zainteresowanych odsyłam do artykułu Romana Rosiaka w n-rze 19-ym *„Kameny"*, wykazującego, że mimo wszystko toczyła się walka o spuściznę Struga w warunkach wysoce niesprzyjających.

Pragnąłem skonfrontować Struga z popaździernikową Warszawą. Na chwilę pozwoliłem mu zmartwychwstać. Wezwałem jeszcze do kompanii kilku jego rówieśników, społecznych działaczy radykalnej lewicy. Postawiłem na porządku dziennym dyskusję o współczesnym dramacie polskiego narodu. Prosiłem, by sobie tak podyskutowali, jak Stawar z Toeplitzem i Tarnem w *„Dialogu"*. Nie dziwcie się. Pisarzowi wolno wywoływać duchy, nawet jeśli nie jest spirytystą. Słuchałem tego gorącego dialogu, ale wybaczcie mi, jeśli wskutek mojej słabej pamięci nie powtórzę go. Zadrżałem o los człowieka o pięknej, siwej czuprynie, podlegającego zasadom, a nie wahaniom koniunktury. Nie nagiąłby się przecież do zaleceń, adiustacji, nie znalazłby się w ograniczonej maestrii socjalistycznej pracy organicznej.

Pozwolę sobie przy tej okazji powołać się na urywek wypowiedzi Haliny Górskiej w numerze *„Sygnałów"* z 1937 r., poświęconym pamięci autora *w Nienadybach byczo jest:*

Strug walczył do końca. Był wiecznym rewolucjonistą. Jego rewolucyjność nie skończyła się ze zdobyciem niepodległości, tak jak nie skończyłaby się zapewne po zwycięstwie rewolucji.

Był jednym z tych serc wolnych i buntowniczych, które rozumieją, że tam, gdzie zaczyna się zadowolenie z osiągnięcia, ślepa wiara w dogmaty i wodzów, poniewierka człowieka, lekceważenie i gnębienie małych grup w imię wyższych jakoby celów dyscypliny, tam zaczyna się reakcja i upadek.

Był jednym z tych nielicznych ludzi bezkompromisowych i nieugiętych, których nie powstrzymują nie tylko więzy kariery, wygody czy powodzenia, ale także więzy uczucia i — najsilniej bodaj ze wszystkich — więzy automatyzmu myśli i czynu.

Był jednym z tych nieustraszonych, którzy nie lękają się samotności, nawet — wśród swoich.

Wydaje mi się, że to pojęcie rewolucyjności, angażującej do permanentnej niemal aktywności na rzecz istotnych przemian, ta konsekwencja w nieuleganiu mistyfikacjom i mitom, zwłaszcza gdy chodzi o pisarza, są niewątpliwie trafne. Słowackiego „duch wieczny rewolucjonista" jest dla pisarzy najbardziej autentyczną legitymacją. Nie sądzę, by wobec krętych dróg i niespodziewanych wirów historii istniała nieomylna, dogmatyczna sprawdzalność rewolucyjności człowieka. Od rewolucyjności do oportunizmu jest jeden krok, a czasem nawet niecały krok. Bywa też na odwrót. A zdrada czai się między jednym i drugim. Często, aż nazbyt często, udaje jej się zawładnąć wierzchołkiem nowonarodzonej elity.

Uwspółcześnić Struga, to znaczy widzieć go, jakby był wśród nas i działał wśród nas, a w szczególności wpływał swoimi dziełami na kształtowanie się poglądów i przeżyć, chociażby nawet w niewielkiej mierze. Ze stronic jego książek chwytają nas za serce i za gardło dwa wielkie rozdziały jego osobistej epopei: konspiracja i konflikt z pił-

sudczyzną. Docierają do wygłodzonej wyobraźni nie tylko sporym ładunkiem ekspresji, ale odnajdują warstwy zaniedbanych przeżyć, zlekceważonych przez współczesną powieść. Strug mimowolnie przeradza się w interpretatora dnia dzisiejszego. Jego ludzie podziemni miotają się w nie zawsze zrozumiałym potrzasku, daremnie starają się wywikłać z zagmatwanych konfliktów, podobnie jak nasi ludzie naziemni, jak wielu z dzisiejszych czytelników. Ponieważ nie daje im się tu ostatecznych rozstrzygnięć, nie zawsze wstrzykuje się nadzieję, sceptycznych poszukiwaczy rozwiązania rebusu własnego losu frapują dzieje bohaterów powieściowych początku naszego wieku. Inny klimat, inne pióro, zwłaszcza że pisarzowi temu obcy jest schemat i adaptacja. Wręcz odwrotnie, jeśli coś w jego repertuarze kostnieje, schematyzuje się — ucieka od zleżałego materiału czym prędzej. Te przeskoki u Struga dziwiły nieraz ówczesnych krytyków. Wypominano mu to nawet, ale nam po postnych latach dreszczyk sensacyjności i filmowości ostatnich jego powieści nie może być obojętny. Szukamy u niego analogii, nie w barwie rzeczywistości, lecz w jej dynamice. Nadspodziewanie zaskakuje nas możliwość odnalezienia podobieństwa. Nawet względne podobieństwo mobilizuje nasze uczucia i intelekt. Zawsze skłonni jesteśmy do przychylnego przyjęcia aprobaty naszych racji, szczególnie gdy pochodzi od pokoleń poprzednich, cieszących się znacznie większym autorytetem, ponieważ nie są obciążone naszymi błędami i przywarami.

Konspiracja i ruch podziemny? Nie mam zamiaru, zresztą nie potrafię, przebijać sobie tunelu do przyszłości, by uzyskać niezawodną pewność, że sprzysiężenia czy sploty potajemnych zrzeszeń są czy będą dla nas tylko zagadnieniem archiwalnym. Jedno uderza przy studiowaniu literatury walczącej konspiracji, jedno uderza przy obserwacji zrzeszeń dążących do obalenia czy wytrącenia z orbity istniejącego porządku — że obowiązuje w nich kilka zasadniczych prawideł, powtarzających się co najwyżej w przybliżonych wariantach, które określają reguły starć i dekalog obowiązujących cnót. Stosuje się specyficzny trening charakterów i wytrzymałości ludzkiej, przekraczający znacznie wymagania wobec przeciętnego. śmiertelnika. Szkolenie samo rodne przeważnie, trening nie ustający aż do wrzenia krwi, musztra mięśni i myśli. Rzecz rozgrywa się na tle szachownicy ścierających się prądów, pod powierzchnią obowiązującego ustawodawstwa przemocy, przy czym te antagonistyczne albo nawet nieantagonistyczne ruchy walczą często bardziej zapamiętale ze sobą aniżeli ze wspólnym przeciwnikiem. Konspiracji towarzyszy nieodzownie rytuał o symbolice i konwencji nasyconej mocno emocjonalnością wiary. We wszystkich aktach dramatu podziemia spotykają się ze sobą sprzysiężeni i zdrada, rewolucja i kontrrewolucja, ginący bohater i prowokator, nieprzejednany i oportunista, sekciarz z niedowiarkiem i sceptykiem, odchylający się od generalnej linii świadomych swej misji i przeznaczenia wodzów i przywódców, najsolidniej, z najmniejszymi błędami wyrażających wytyczoną marszrutę do opanowania władzy, której odpowiadają krojem i powołaniem. Swych towarzyszy z kierownictwa, wierzących zbytnio w literę drukowaną i w głoszony program, przekażą milczeniu albo liście proskrypcyjnej. Właśnie u Struga odnajdujemy ukształtowaną materię ruchów w wielu tonacjach, zależnie od okresu — czy to była chwila wzlotu, czy upadku. W symfonii ludzi podziemnych odnaleźć może niejedną pieśń bojową zarówno kapepowiec, jak pepesowiec, mimo dzielących ich kiedyś różnic, mimo iż rzecz poświęcona jest pepesowcom.

Wydaje mi się, że czas sprzyja studiowaniu repetycji, powtarzania się dziejów. Warto odnajdywać w analogiach bogactwo i nawykowe skłonności wydarzeń. Marksizm rozwielmożnił modę pogłębiania przeciwieństw, pewną nabożność wobec kontrastów, co niewątpliwie daje świadectwo jego wielkości. Ale w pogoni za realizacją porządkoburczych zamierzeń zlekceważył dość pospolitą skłonność społeczności ludzkiej—skłonność do reprodukcji, do nawrotu podobieństw, uwarunkowanych zresztą pewnymi przyrodzonymi, słabo zmiennymi cechami naszych skupisk.

Przypisując rozwojowi form społecznych dynamikę równą niemal nasileniu postępu technicznego, można było postponować naśladownicze skłonności następujących po sobie formacji społecznych. Dziś, niestety, po waleniu nas obuchem przez „epokowe“ akty, sprze-

czne zresztą w swej istocie z marksizmem, choć firmujące się nim, przekonaliśmy się dowodnie, że między rozwojem społecznym i rozwojem cywilizacji umieściły się szeroko rozwarte nożyce. W drugim wypadku obowiązuje tempo sztucznego satelity. W pierwszym słyszymy nadal ciężki oddech maszyny parowej, może nieco zmodernizowanej. Nie tu miejsce dla rozważania możliwości zamknięcia nożyc.

Książki Struga są pisane po trosze jak dla naszych czasów. U startu dwudziestego wieku, mimo obsesji walki niepodległościowej w szerokich kręgach narodu, podziemie było znane bardzo powierzchownie. Nie trzeba brać dosłownie relacji zainteresowanych. Anatomia podziemia pozostawała na ogół zakonspirowana i niedostępna. Raczej aura, romantyka bojowców, akty szaleńczej odwagi docierały do szerokiego ogółu. Mimo gorączkowych sporów między kilkoma kierunkami ówczesnego „ruchu oporu", mimo kilku odmian socjalistów, społeczeństwo w olbrzymiej części nie zostało do tego sporu wciągnięte. Był to raczej spór fachowców, wtajemniczonych, zainteresowanych i sprzysiężonych. Natomiast w ostatnim dziesięcioleciu konspiracja stała się przedmiotem obowiązkowym w edukacji każdego obywatela. Uczono w szkole i na uniwersytecie, wykładano na kursach dla dorosłych, szkolono robotników i urzędników, wtykano chłopom do ręki broszury o różnicach między bolszewikami a mienszewikami, o zacietrzewionych zmaganiach między pepesowcami i esdekami. Uczeń dziesiątej klasy szkoły podstawowej w Kielcach wiedział w roku 1953 o partiach złych i dobrych, o niezłomnych i odchyleńcach, o spiskach, szpiegach i zaprzańcach znacznie więcej aniżeli połowa Warszawy z 1909 r. Dlatego czytamy Struga, jakby pisał dla nas. Nie potrzeba nam zbyt wielu komentarzy. Wykuliśmy na pamięć abecadło konspiracji z bryka, podsuniętego nam przez lektorów i chronicznych propagandzistów. Że to piąte przez dziesiąte, że po łebkach, że często na opak — no dobrze, ale nasi ojcowie nawet setnej części z tego nie znali.

Litość nas bierze, gdy przypominamy sobie wykrochmalonych sztywniaków, zautomatyzowanych bohaterów o jaźni z socjal-plastiku, o charakterze rewolucjonisty z laboratorium historycznego, gdy równocześnie słuchamy łamliwego głosu ludzi podziemnych, zesłańców myślących i cierpiących, konspiratorów błądzących i szukających, umierających bez nieodzownego sloganu i bez pośmiertnego ubezpieczenia przyszłych rządców. Rozpoznajemy kapitulancki podtekst socrealizmu, aprobującego każde rozporządzenie i każdy dekret. Wiemy, jak drogo to kosztowało. Konformiści wszystkich czasów i wszystkich krajów są do siebie podobni. Kostiumy są różne, dusze te same. U Struga nie odnajdziemy taryfy ulgowej dla własnych towarzyszy. Pisarz nie chce oklaskiwać swoich przy każdym zdaniu.

Sybir nie jest już tylko rejonem tysiąca fabryk, wieńcem powstających wśród tajgi miast, hymnem obrabiarek i kopalni, przepięknym parkiem narodowym, czym niewątpliwie się stał — ale jest również tym, czym był: puszczą zesłańców, kontynentem bólu i cierpienia, co musieliśmy przemilczeć, ponieważ zbyt wielu bliskich mieliśmy tam w ziemi lub na jej śnieżystych rozłogach.

Część polskich socjalistów, towarzysząca Józefowi Piłsudskiemu na jego niesocjalistycznej albo raczej na antysocjalistycznej drodze, będzie nieraz jeszcze trapić historyków pierwszych dziesiątków lat naszego stulecia, a zwłaszcza zainteresowanych naszą drugą niepodległością. Lekceważenie tego dość żywotnego ówcześnie ruchu, niezależnie od jego rozmiarów i zaplecza społecznego, nie może wyjść na dobre godziwym usiłowaniom, by reakcja, karmiąc się niezadowoleniem i rozczarowaniami, nie usiłowała odhodować mitu dobrych polskich niepodległościowców, zwalczanego już z niemałym powodzeniem nie tylko przez polskich komunistów, lecz przez opozycję antysanacyjną w latach trzydziestych. Mimo to wartościowa wiedza o elicie rządzącej dwudziestolecia jest za skąpa, ze względu na swój doraźny charakter chyba zbyt powierzchowna. Każde narzędzie walki wymaga jednak precyzji, zwłaszcza że tej niepodległości nie mieliśmy za dużo, a w społeczeństwie istnieje zachowawcza ciągota do tego, co było. Pamięć jest łaskawą blizną nawet po piekielnych przeżyciach, w szczególności, gdy się nie mieszka ani w Arkadii, ani w raju, a rachunek porównawczy bywa boleśnie zwodniczy. Studium elity rzą-

dzącej, powołującej się na swoją przeszłość romantyczno-rewolucyjną, ma również swoją wagę — pozwala zgłębić anatomię władzy w Polsce. Nikt już chyba dzisiaj nie jest skłonny pomijać znaczenie tradycji narodowych, zarówno złych, jak i dobrych, znając ich niewątpliwy udział tak w rozwoju, jak w regresie.

Strug był przez pewien czas wojującym frakiem, co więcej — był sztandarowym i czołowym piewcą zespołu i szeregów skupionych dookoła organizatora zamachu majowego, był współautorem mitu ówczesnego Naczelnika Państwa. Nie jestem skłonny przywiązywać większej wagi do jego okresowych związków z lewicą PPS czy z centrum tej partii, ponieważ autor *Ludzi podziemnych* nie odpowiadał w swych zamiłowaniach i skłonnościach, w nieustannej aktywności, w przyrodzonym wprost przywiązaniu do romantyki rewolucyjnej — modelowi polskiego socjalisty typu pepesowskiego. Jak każdy wielki pisarz, był niepoprawnym indywidualistą. Jako wybitny moralista swego czasu nie mógł się nigdy wyzwolić od uroku pryncypiów, nie tylko nie mógł, ale nie chciał. Litera głoszona była mu natchnieniem, wierzył w nią. Nam się wydaje, że trudno było uwierzyć w socjalizm Frakcji Rewolucyjnej. Sądzimy po intencjach przywódców, dyskwalifikując program, a program, manifest, broszura polityczna mają własne życie, niezależne od ukrytych zamiarów ich twórcy czy twórców. Piłsudski byłby jeszcze jednym sezonowym działaczem politycznym, gdyby nie utopijna częściowo wiara jego uczciwych i ofiarnych aktywistów. Oni wszyscy ponieśli klęskę i drogo za nią zapłacili. Część ugięła się przed autokratycznym wyrokiem historii, tylko malutka grupka chciała dotrzymać przysięgi złożonej ludowi, chciała dochować wierności literze. Oznaczało to sprzeciw i bunt. Oznaczało to walkę, bój ze swoimi i przeciw swoim. Strug uczynił to dość wcześnie i znalazł się w zasięgu działania KPP. W rewolucyjnym romantyzmie KPP odnalazł swego sojusznika i ludowego współkombatanta, do czego nie była mu konieczna zgodność z jego teorią. Aprobował Rewolucję Październikową, potępiał stalinizm. Pochwalał, co było mu bliskie, odrzucał, co było mu obce, ale w starciu szedł obok, szedł przeciwko własnym towarzyszom, którzy zdradzili zarówno socjalizm, jak niepodległość. Tak zapewno autor *Miliardów* uważał.

Strug czeka na swego biografa, który będzie miał do opracowania materię szczególną, rozległą i głęboko dramatyczną, społeczną, z krwiobiegiem i unerwieniem podlegającym prawidłom ogólnym, mającym podobny przebieg, jak na innych punktach globu, a równocześnie bardzo swojską, bardzo polska, narodową. Był on jednym z ostatnich szlacheckich rewolucjonistów, posiadał wiele ich zalet, a mało wad. Uważam, że to był szlachetny gatunek buntowników, mimo że nie mogli stać się współuczestnikami ani podporą żadnej elity rządzącej. Już z natury antyelitarności Struga w zaraniu towarzyszyło mu dojrzewanie konfliktu. Jego odruchy przeciwko wodzostwu datują się z tego czasu, kiedy przyszli pułkownicy nie mieli jeszcze masła do chleba i zadowalali się mansardą po opuszczeniu celi więziennej. Najpiękniejszy okres społecznego emanowania jego charakteru — to herkulesowy bój z Belwederem. Pozycja była bardzo wyeksponowana, przypominająca punkt osaczony na zapleczu wroga. A gróźb i ostrzeżeń nie brakowało: Brześć i Bereza. Rządzący, dawni przyjaciele, mieli mocną rękę. Wzorowali się nie na Paryżu i Londynie, lecz na Berlinie i Rzymie. A nasz prezes Ligi resztki swego schorowanego życia sterał na gorliwej opiece nad więźniami, na zasadniczym sporze z bezprawiem i autokracją, na wyciąganiu spod dłoni klucznika więziennego, niepraworządnego prokuratora i kata Rzeczypospolitej — wywrotowców i antypaństwowców, demokratów zaprzysiężonych i rewolucjonistów. Kiedy się u nas przelewa od szczerej i nieszczerej propagandy humanizmu, pozwolę sobie w Andrzeju Strugu odnaleźć autentycznego, niekłamanego, sztandarowego humanistę. Oby nas niezbyt hojna i nieprzychylna wielokrotnie historia obdarzała ludźmi, działaczami i pisarzami jego pokroju.

Wyjeżdżając do Hiszpanii zapamiętałem tę piękną, siwą głowę. Był dla mnie bojowym i szlachetnym symbolem, mimo że istniała między nami dość duża rozpiętość poglądów. To nie przeszkadzało. Łączyło znacznie więcej. Strug znalazł dość czasu, by ułatwić mi przedostanie się do Francji. Nie wiem, czy byłem jedynym z dąbrowszczaków, ko-

rzystającym z jego zainteresowania i ideologicznej sympatii dla rewolucji hiszpańskiej.

Romantycy rewolucyjni wszystkich krajów, łączcie się! Nikt tego rodzaju hasła nie wypisywał pod trójkątnym emblematem Brygad Międzynarodowych. A jednak nabór ochotników z kilkudziesięciu krajów szedł jakby pod tym zawołaniem. Zbyt trzeźwi organizatorzy i propagandziści nie zgodziliby się na przemycanie romantyki do rewolucji, która dla nich była sprawą operatywnego geniuszu i czujności kadrowej, ale ci komiwojażerowie i zawodowcy powstań nie są przecież duszą przewrotów, są ich nieodłącznym balastem. Jako gloryfikatorzy duplikatów i kopii znani są z głośnych przemówień i z udoskonalonej sztuki komenderowania. Ich bohaterski tenor ginie jednak pod grzmotami detonacji i okrzyków zwycięskich ludzi w kombinezonach, z których się rekrutują niepoprawni i myślący romantycy rewolucyjni. Nie dziwię się sympatii Struga dla internacjonałów, dla żołnierzy szlachetnej sprawy. To była również jego sprawa. Gdyby istniało honorowe współuczestnictwo w brygadzie im. Jarosława Dąbrowskiego, Strug jako jeden z pierwszych zostałby wciągnięty na listę, miałby za sobą głos całej niemal brygady, która w sporej części składała się z kapepowców i kazetempowców. A powodowałaby nimi nie tylko wdzięczność za opiekę nad ich losem, gdy przebywali w Łukiszkach, we Wronkach czy w Brygidkach, ale byłaby to potajemna solidarność ze współkombatantem rewolucyjnej romantyki.

Wiadomość o jego śmierci i pogrzebie dotarła do nas bardzo szybko. Nie mieliśmy tak doskonałej obsługi prasowej, jaką ma obecnie PAP, zwłaszcza jeśli idzie o wiadomości z kraju. „*Dąbrowszczak*" pojawiał się w dość opieszałym tempie, ale wobec nieodżałowanej dla nas straty autora *Pieniądza* zareagowaliśmy w najbliższym z możliwych numerów pisma naszej brygady. Pisałem wówczas:

Bolesna wiadomość o śmierci Andrzeja Struga dotarła daleko poza granice Polski, wszędzie, gdzie znana jest jego długoletnia, nieugięta działalność. W żadnej akcji, podjętej w obronie najcenniejszych wartości człowieka, w obronie wolności i niezależnej myśli, w obronie postępu i demokracji — nie brakowało jego nazwiska.

Toteż na grobie jego złożony został trójkolorowy wieniec stojącej w ogniu walki Demokratycznej Republiki Hiszpańskiej, broniącej pokoju, wolności i postępu wszystkich ludów świata. Czerwono-złoto-fioletowy wieniec krył w sobie również hołd i dalekie pozdrowienie bohaterskich ochotników polskich Republikańskiej Armii Hiszpańskiej.

Wieniec Republiki walczącej, złożony w Warszawie, to zasłużony hołd ze strony tego, co wielkie i szlachetne było w rewolucji hiszpańskiej, bo nie wszystko w niej wywodziło się z tego samego ducha. Struga uważaliśmy za poległego w bitwie, którą toczyliśmy wspólnie, a nie za człowieka, który uległ przemożnej chorobie. Tricolore miał przecież zwiastować polską rewolucję w jej pełnym, doskonałym kształcie, gdzie skrzyżować się mogła, jak pod Madrytem, czerwień z potrójnym symbolem suwerennej Republiki.

Jan Wyka

WSPOMNIENIE O HERMINII NAGLEROWEJ

Śmierć dokonała nowej szczerby wśród naszych pisarzy przebywających za granicą. Zmarła Herminia Naglerowa, znana i ceniona literatka z okresu dwudziestolecia. Burza wojenna zagnała ją w 39 roku na Wschód, skąd pisarka w 43 roku udała się do Włoch, stamtąd po niejakim czasie do Londynu, gdzie spędziła resztę lat swego pracowitego żywota.

Debiutowała zbiorkiem nowel *Czarny pies*, wydanym w 1924 roku we Lwowie, ale właściwa droga jej pisarskiego rozwoju ukaże się dopiero w dwóch na-

stępnych zbiorkach, wydanych w Warszawie: *Motyw księżyca* (1928) i *Matowa kresa* (1929). Irracjonalny demonizm pierwszej z tych książek jest tylko pozorny. Autorka usiłuje tu rozwikłać problemat odpowiedzialności człowieka za swoje czyny. Od ześlizgnięcia się w banalną sensacyjność, w psychologiczny szerlokholmizm ocaliła ją jej bezsprzecznie poważna kultura literacka. Ona też w dalszych pracach umożliwiła jej wyzwolenie się spod supremacji słowa, tej choroby wieku, uwolnienie się od nadmiernej troski o wyszukaność stylu, odsuwającej nieraz na dalszy plan prostą i przekonywającą wymowę faktów.

Jest rzeczą zastanawiającą, że jednocześnie z *Motywem księżyca* Naglerowa pisze artykuły na tematy polityczne, społeczne, wychowawcze i literackie, mocno oparte na ziemi, rozstrzygając w nich palące zagadnienia chwili bez uciekania się do sił mistycznych.

W *Matowej kresie* nastąpiła całkowita zmiana terenu operacyjnego i gwałtowny zwrot w ustosunkowaniu się do przedstawianych zjawisk. Autorka wyrzekła się namiętnych wybuchów zbrodniczej natury ludzkiej na rzecz szarych, bezimiennych istnień, w których życiu na pozór nic się nie dzieje... Ale pod tą powierzchowną martwotą szaleją burze pragnień na wpół uświadomionych, uczuć nie wypowiedzianych, marzeń, którym nigdy nie dane jest przyoblec się w ciało. Brak w tych opowiadaniach tego, co przywykliśmy nazywać akcją, a jednak ów bezwład i bezradność uczuciowa zawierają w sobie potencjalny ładunek tragicznej dynamiki i patosu. Pogłębia się stosunek autorki do rzeczywistości i do człowieka, staje się badawczy i serdeczny zarazem.

Dalszy etap w rozwoju pisarskim Naglerowej stanowi powieść pt. *Zawalidroga* (1930 r.). Treścią jej są przeżycia i doznania wyrostka, którego rodzice rozwiedli się. Czuje się on zawalidrogą dla tych dorosłych ludzi, którzy chcą sobie mimo niego stworzyć nowe szczęście, a nie dorośli do sprawowania obowiązków rodzicielskich wobec małego człowieka, przypadkowego owocu ich życiowej pomyłki. Tu już przyszedł do głosu bezpośredni i obiektywny stosunek autorki do realnych zjawisk otaczającego ją życia. *Zawalidroga* to powieść psychologiczno-obyczajowa, osnuta na tle ówczesnego kryzysu rodziny.

Szczytem twórczości Naglerowej jest jej trzytomowa powieść *Krauzowie i inni*, osnuta na tle życia małego miasteczka we wschodniej Galicji — Bory (naprawdę Brody) w okresie po powstaniu styczniowym. Właściwie miała to być pierwsza część wielkiego cyklu, sięgającego lat trzydziestych naszego wieku. Dzieło w pewnym sensie pionierskie, bo w literaturze naszej nie było przed nim powieści o życiu małego miasteczka. Autorka kilka lat strawiła na studiach archiwalnych nad „nieznanym krajem", z którym łączyły ją ścisłe węzły uczuciowe tradycji i wspomnień rodzinnych.

„Krauzowie i ci inni, których ludzkie sprawy... zaświadczą przed czytelnikiem o swojej epoce" — pisze autorka w krótkiej nocie na czele pierwszego tomu swej powieści, wyodrębniając w ten sposób dwa jej zasadnicze elementy: z jednej strony historię obyczajowości, z drugiej indywidualne przeżycia postaci działających. Te dwa pierwiastki przenikają się wzajemnie i stapiają w miarę rozwoju akcji, która w pierwszym tomie posuwa się bardzo powoli, skupiając się naokoło przodującej w miasteczku rodziny Krauzów. Cały ten pierwszy tom to właściwie ekspozycja, która zapoznaje nas z uczestnikami konfliktów i dramatów, mających rozwinąć się dopiero w tomach następnych.

Świat Borów składa się z trzech warstw, których górną stanowi przeważnie bogatsze mieszczaństwo, a zatem przede wszystkim dom Krauzów, ich krewnych, powinowatych i znajomych, których niekiedy nazwiska takie, jak Nahlik czy Tibur, zdradzają pochodzenie od jednego z narodów, wchodzących w skład ówczesnej monarchii Habsburgów. Znajdą się tu i nieliczni przedstawiciele szlachty, zdeklasowanej wskutek powstań i ruchów wolnościowych, i rodzącej się powoli inteligencji, jak ksiądz Kudrys, dr Goldman, prof. Gablen, niepoprawny idealista Ładnowski, który całe swe życie poświęcił wielkiej „sprawie" narodowej.

Dwie dolne warstwy to przede wszystkim rzesza żydowska, stanowiąca główny trzon ludności miasteczka, z której wypływają na powierzchnię zbiorowego życia bardziej wyraziste i zindywidualizowane jednostki, jak stary Wolfsohn, młody Duwidł, Jenta, Małka piórodrajka. Na wpół wiejski żywioł ukraiński reprezentują wyrobnicy i służba domowa. Każda z tych postaci prze-

żywa na kartach powieści swoją idyllę czy dramat życiowy, a wspólnym terenem ich masowych spotkań są tylko wielkie uroczystości miasteczka albo jego żywiołowe klęski.

I tu okazało się, że Naglerowa osiągnęła wyższy stopień majsterstwa w kreśleniu scen zbiorowych, w operowaniu grupami, parami, pojedynczymi figurami, w plastyce ruchu, w jego zmienności filmowej. Obraz majówki w parku to iście manetowski plener, wibrujący słonecznymi plamami i pulsowaniem gorącej krwi. Każdy z uczestników zabawy przyniósł tu jakiś swój kompleks, jakiś supeł psychiczny, domagający się rozwiązania w upojeniu ruchem, słońcem i powietrzem.

Zgoła odmienny nastrój budzą dantejskie wizje epidemii cholery, w obliczu śmierci obnażające najskrytsze tajniki dusz ludzkich.

Wstrząsający obraz pożaru kompozycyjnie rozwiązany został za pomocą zręcznego chwytu. Czytelnik ogląda jego rozmaite fazy i epizody oczami Stanisława Krauze, który jako burmistrz objeżdża wszystkie punkty dotknięte klęską i osobiście kieruje ratunkiem. Jednocześnie zjawisko pożaru skupia niejako w jeden węzeł rozproszone konflikty uczuciowe poszczególnych postaci, rozżarza lub spopiela tkwiące w każdym człowieku potencjalne siły biologiczne.

Dodajmy, że żadna z tych postaci nie odgrywa jedynie roli kółeczka lub śrubki w precyzyjnie skonstruowanym mechanizmie akcji, ale jest odrębną, żywą i prawdziwą istotą. Naglerowa przekreśliła mit o „szarym człowieku". Jej ludzie są szarzy, dopóki tkwią w masie. Z chwilą gdy wysuwają się na pierwszy plan, stają się zawsze kolorowi. Rozpłomienia ich własny, wewnętrzny patos, równa tożsamość instynktu, bez względu na pochodzenie, majątek, klasę i stanowisko społeczne.

Działalność Naglerowej na emigracji zamykała się raczej w pracach organizacyjnych i redakcyjnych. Między innymi w Roku Mickiewiczowskim zredagowała prześliczną antologię pt. *Mickiewicz żywy*, zawierającą pierwszorzędne utwory prozą i wierszem najwybitniejszych pisarzy emigracyjnych. Śmierć zaskoczyła ją przy opracowywaniu podobnej antologii o Wyspiańskim.

Stefania Podhorska-Okołów

O LOSACH POWSTANIOWYCH LEONA GŁOWACKIEGO *

W roku 1902 Bolesław Prus, odpowiadając na list, w którym Walery Przyborowski prosił go o nadesłanie posiadanych wiadomości o udziale brata w powstaniu, pisał: „Gdyby ci zresztą mój głos o nim nie wystarczył, zwróć się po bliższe szczegóły do Mariana Dubieckiego w Krakowie. On był kolegą Leona od ławy uniwersyteckiej". Wspomniany tu Marian Dubiecki — to jeden z najbardziej kompetentnych historyków, bo naoczny świadek wydarzeń roku 1863, oglądanych z najwyższego szczebla organizacyjnego. Po ukończeniu wraz z Leonem Głowackim wydziału historyczno-filologicznego w Kijowie, powróciwszy do kraju czynnie zaangażował się w konspirację okresu przedpowstaniowego. Później, w okresie powstania, odegrał dużą rolę pracując na stanowisku Sekretarza Rusi w Rządzie Narodowym, a kiedy Traugutt objął tajną dyktaturę, stał się jego najbliższym współpracownikiem i łącznikiem z resztą organizacji. Wraz z nim też został uwięziony i skazany na śmierć, której uniknął dzięki zmianie wyroku na katorgę. Nie posiadam wiadomości, czy Przyborowski z rady Prusa skorzystał. Znalazł się jednak ktoś inny, kto zbierając materiały do historii powstania zwrócił się do Dubieckiego po wiadomości o Leonie Głowackim. Był to Henryk Wiercieński, nałęczowski znajomy Prusa, prawnik i publicysta, znany działacz kulturalny Lubelszczyzny, podobnie jak Leon Głowacki i Marian Dubiecki — wychowanek uniwersytetu kijowskiego. W zachowanym po nim obszernym ar-

* Uzupełnienie artykułu *Bracia Głowaccy w powstaniu styczniowym.*

chiwum, stanowiącym obecnie część działu rękopisów Biblioteki im. H. Łopacińskiego w Lublinie, pod sygn. 1962 znajduje się list M. Dubieckiego do H. Wiercieńskiego o Leonie Głowackim, pisany w roku śmierci tego ostatniego (L. G. zmarł 24. III. 1907 w szpitalu św. Jana Bożego w Lublinie).

List posiada wiele informacji nieścisłych, które sam autor opatruje znakiem zapytania. Jeżeli chodzi np. o miejsce urodzenia L. G., to sam brat jego nie wiedział nic pewnego o tym. W liście do Aleksandra Jaworowskiego z 26. III. 1909 pisał, że nawet nie wie, gdzie szukać metryki Leona. Nie zna też Dubiecki okresu pracy pedagogicznej L. G. w Siedlcach ani nie wspomina o udziale jego w organizacji Miejskiego Komitetu Czerwonych w Warszawie, która to sprawa, nawiasem mówiąc, oparta tylko na zawodnej często relacji Przyborowskiego *(Historia dwu lat 1861—1862,* t. III, str. 440) wymaga jeszcze bliższego wyjaśnienia historycznego. Jest w liście jednak mowa o faktach, które przyczynić się mogą do dokładniejszego naszkicowania dziejów Leona Głowackiego oraz uzupełnić wiadomości o rodzinie Bolesława Prusa — tak dotychczas niedokładnie i nieraz nieprawdziwie podawane w biografiach tego pisarza. W świetle tego listu upada np. przekazana przez żonę Prusa wersja o pracy L. G. w szkole Żulińskiego w okresie powstania. Jeżeli taki fakt miał w ogóle miejsce, to mógł być związany jedynie z rokiem 1862 — w okresie między ukończeniem studiów (data dyplomu: 20.X/1.XI.1860) a rozpoczęciem nauczania w Siedlcach (rok szkolny 1861/62 rozpoczął się dopiero 1.II.1862).

Dlatego też celowe będzie opublikowanie pełnego tekstu listu, który stanowi jedną z nielicznych pozycji piśmienniczych, dotyczących postaci Leona Głowackiego.

d. 16.IX.1907 w Krakowie
ul. Jabłonowska 20

Wielce Szanowny Panie!

Odwołuje się Szanowny Pan do mnie o wskazówki tyczące się śp. Leona Głowackiego, w tym roku zmarłego w Lublinie. Śpieszę z informacją, na jaką mi[ę] stać, ale też zaznaczam, iż nikt już dziś, z grona niewielu żyjących, bliższych znajomych Gł-o, dokładniejszych szczegółów zapewne by nie dał. Notatkę daję tu oddzielnie i składam Szanownemu Panu gorącą podziękę, iż zechciałeś się zająć zebraniem o Nim szczegółów, a również, jak widzę z Pańskiego listu, myśli się, Łaskawy Panie, o zebraniu wiadomości i o Gustawie Wasilewskim — i za tę myśl zacną — dziękuję. Leona Głowackiego nazwały dzienniki nasze — po zgonie — członkiem Rz. Narodow-o. Wiadomość najzupełniej mylna. Nigdy on „Człon. Rz. Nar." — n i e b y ł. Co więcej, w wypadkach 1863 roli większej nie odegrał: wykażę to w notatce, którą tu o jego życiu załączam. Na tle grubej niewiadomości o wypadkach przed czterdziestu kilku l., rozmaici dziennikarze, dawniej tylko galicyjscy, teraz, gdy nieco wolniejsza prasa w Warsz., i Królewiacy obecnie, bajek, mylnych wskazówek natworzyli w dzienn. mnóstwo. Gdyby podsumować nazwiska, które galicyjsc. dzienn. zaliczyli, w nekrologach w ciągu lat 30 ostatnich, do członków Rz. Nar., mielibyśmy tych członków 1000, może więcej — gdy w rzeczywistości kilku lub najwyżej 15 ludzi zaliczało się do tego grona. Obecnie warszawskie nekrologi ich tworzą — Głowackiego takim zrobili. Ani Męciński Józef, ani Tretiak Józef (o któr. Szan. Pan wspomina) nie mogą dać wskazówek o Głowackim. Ostatni — o ile wiem — nie znał go wcale (w r. 1859 zapisał się Tr. na woln. słuchacza uniw.), a pierwszy, chociaż przybył wcześniej (1858), w owej epoce zbyt był zabawą zajęty i miał kółko bliższych kolegów, z którymi Gł., acz się znał (tak zwana „koroniarska knajpa"), ale nie wiązały [go] z nimi nici bliższej zażyłości. Jest jeden z kolegów, który by, chociaż może niedużo, miałby do powiedzenia o Gł., to w Konstantynopolu mieszkający, jakiś teraz dygnitarz Porty Otomańskiej — Lisikiewicz, rodem ze Zbuczyna na Podlasiu (adresu ani tytułu jego tureckiego nie posiadam). Edw. Wojnarowicz również nic o Gł-im nie wie. Do Kijowa przybył po wyjeździe stamtąd Gł-o. — Piszący te wyrazy spędził z L. Gł. cztery lata na jednej ławie uniwersyt.; razem, na tymże samym wydziale, słuchaliśmy wykładów w uniw., braliśmy udział w życiu publicznym ówczesnej młodzieży uniwersyt.; razem (w r. 1858) odbywaliśmy podróż po kraju; należeliśmy do tegoż samego spisku młodz-y uniw. — do którego Gł. piszącego te wyrazy wprowadził; razem skła-

daliśmy exam. ostateczne w uniw. i razem je ukończyli (20/VI.1860 r.). Potem okoliczności nas rozdzieliły; a dopiero w r. 1863, lipcu, spotkaliśmy się w Warsz. — Przy pierwszych objawach utracenia zmysłów, Gł. przybiegł do mnie, mając jeszcze snadź nieco świadomości swego nieszczęsnego stanu. Zająłem się ratunkiem natychmiastowym. Sprowadzony przeze mnie Pląskowski (doktor chor. umysł., ówczesna powaga) oświadczył mi, iż nie ma ratunku, iż choroba nieuleczalna. Pisałem o Gł. pobieżnie w mej książce o Traugucie. — Przed niewielu laty badałem ludzi, którzy z nim widzieli się w Wilnie, gdzie chwilowo bawił i skąd wrócił chory. Powiedzieli mi, iż w Wilnie był najzupełniej aż do wyjazdu zdrów; odprowadził go na kolej ówczesny członek wydziału Litwy, inżynier Józef Kalinowski (obecnie przeor Karmelitów Bos., starzeć pełen światła i świętobliwości — O. Rafał—gasnący w klasztorze w Wadowicach) — otóż ów odprowadzający mówił mi przed niewielu laty: „Zupełnie był zdrów, gdy wsiadał do wagonu...“

Odsyłając po inne szczegóły do notatki, tu dołączonej — zamykam moją długą i, jak sam widzę, może nieco chaotyczną relację wyrazami wysokiego poważania.

Marian Dubiecki

P.S. Jak teraźniejsza, nieco większa, wolność pisania zaszkodziła prawdzie, mnóstwo dziś przykładów w dzienn. warsz. P. Roman Rogiński pisze w „*Tyg. Ill.*“ o szkole w Cuneo z wielu błędami — Gustawa Wasilewskiego robi Ukraińcem (!). Pani Konopnicka w „*Kur. Warsz.* 15/XI.1906 daje w paru fejletonach charakterystykę z gruntu fałszywą Edmunda Różyckiego i jednego z jego żołnierzy (Stanisława Żółkiewskiego), który bohaterską śmiercią legł pod Salichą. Co więcej, ta sama pani Konopnicka i na parę lat wstecz również taki kreśliła obraz o tychże ludziach, a nie sięgnęła po moją książkę małą o Edm. Różyckim, wydaną przed 11 laty.

d. 17.IX.1907

NOTATKA O LEONIE GŁOWACKIM

Leon Głowacki ur. się około r. 1834 (?), prawdopodobnie na Wołyniu, w pow. włodzimierskim, we wsi Maszowie (?), gdzie jego rodzice posiadali cząstkę tego folwarku. O własnych siłach kształci się, naprzód w szkole szczebrzeskiej, słynnej około r. 1848 z doboru nauczycieli (którzy byli resztką starego zastępu szkół dawnych) i z patriotycznych usposobień uczniów. Rząd wprędce tę szkołę zniósł, a G-i, po pewnej przerwie w nauce, prowadził swe studia gimnazjalne w Lublinie. Po ukończeniu, w r. 1856, gimn. lubelsk. udał się na uniwers. kijowski, gdzie 4 lata studiował na wydz. historyczno-filologicznym, po ukończ. studiów ze stopniem kandydata objął stanowisko nauczyciela języków staroż. w gimn. kieleckim, i na tym stanowisku pozostał do lipca 1863 r. Podczas pobytu w uniwersytecie wyróżniał się pracowitością niezwykłą, pilnością niezmierną, co mu nie przeszkadzało do brania udziału w życiu koleżeńskim ówczesnej młodzieży uniwersyteckiej. Koniec 1856 i początek 1857 roku i później rok, dwa, to lata przełomu wielkiego w życiu młodzieży uczącej się w Kijowie. Idea narodowa podniosła znacznie poziom moralny młodzieży. Gł. należał do czynników przyczyniających się do wytworzenia tych zmian na lepsze*. — W marcu 1857 r. zawiązuje się wśród młodzieży polskiej w kijow. uniw. spisek polityczny, o cechach bar. umiarkowanych, przypominających niektóre zasady filaretów (chodziło głównie o zszeregowanie czynników patriotycznych, o zbieranie dat statystycznych w kraju, itd.). Głow. był w liczbie g. założycieli **.

---

* O tych zmianach na lepsze wśród młodz.. pol. w Kijowie drukowała „*Gazeta Warsz.*“ (w połowie marca 1857) moją bezimienną korespondencją.

** Nazwiska tych założycieli spisku: Głowacki Leon, Antonowicz Włodzimierz, Herszel Władysław, Łabudziński Franciszek, Zagórski Mikołaj, Stocki Henryk — inne nazwiska mnie nie znane. Spisek rozpoczął działalność swą od spowiedzi i Komunii owych dziewięciu założycieli. Istnienie tego spisku stało się później zawiązkiem organizacji powstańczej, w r. 1862. Ze spisku, w r. 1861 czy też 1862, wystąpił Włodzimierz Antonowicz, jeden z owych pierwotnych założycieli i filarów spisku, ze wszystkimi wiadomościami i stosunkami konspiracyjnymi do obozu rosyjskiego przeszedł, przyjął prawosławie i, otrzymawszy od rządu katedrę w uniw. kijow., z niej, w ciągu lat czterdziestu, rozlewał jad nienawiści do wszystkiego co polskie.

Spisek nosił nazwę „Trójniacki"—nazwa od 3, kt. stali na czele zarządu. Nie ma śladu, by Gł. był kiedykolwiek w zarządzie spisku. Jego usposobienie poważne, zwrócone do pracy nad rozszerzaniem swej wiedzy, przykuwało go bardziej do książki, od robót politycznych usuwając. W Kielcach również oddawał się wyłącznie swej pracy pedagogicznej i dopiero w pół roku po wybuchu styczniowego powstania, podczas wakacji, w lipcu, podążył do Warsz., pragnąc bodaj czas swój w tygodniach wypoczynku, złożyć w ofierze walce toczącej się wówczas. Miał stosunki w sferach kierowniczych powstania; Władysław Gołemberski, ówczesny członek rządu narodow., był jego dawnym znajomym, on to prawdopodobnie, prosił Głow-o, by udał się na kilka dni do Wilna, dla zawiezienia ustnej relacji do tak zwan. Wydziału Litwy. Gł. podjął się tej misji, po tygodniu do Warsz. wracał, lecz w powrocie, wątły, przeczulony jego organizm uległ chorobie umysłowej, która nie odstąpiła go do zgonu.

Później znacznie wytworzyła się legenda niemądra i z gruntu fałszywa, opierająca się na zupełnej nieznajomości nie tylko dziejów styczn. powstania, ale psychologii tych ludzi, którzy w niej przeważny udział brali. Legenda głosiła, iż Gł. posłano do Wilna z misją, której on wypełnić nie mógł — wewnętrzne ze sobą pasowanie się miało wywołać utratę zmysłów. Legenda jest fałszem, a co najsmutniejsze, brat Gł. (Prus) podobno w nią wierzył, podobno powtarzał nawet! Czas już wielki, by fałsz ten rozproszyły promienie prawdy.

Marian Dubiecki

*

Do artykułu mojego pt. *Bracia Głowaccy w powstaniu styczniowym*, drukowanego w *„Twórczości*, 1957, z. 6, wkradły się dwie nieścisłości:

na s. 92, w. 6 od góry, zamiast: Dennel — powinno być: D e h n e l; na s. 99, w. 17 od góry, zamiast: Doliński — powinno być: D o b r z a ń s k i.

Krystyna Tokarzówna

CAMUS — LAUREAT NOBLA

Są dzisiaj pisarze bardziej radykalni w znajdowaniu odpowiedzi na dręczące pytanie świata, a więc pełniej zaangażowani, bardziej gorący niż Camus. Na prawicy i na lewicy. Są pisarze, którzy bardziej niż Camus zaważyli na współczesnej myśli, proponując w swojej twórczości cały gotowy system filozoficzny, jak np. Sartre. A jednak uwaga i wrażliwość inteligencji europejskiej towarzyszą twórczości Camusa bardziej niż twórczości jakiegokolwiek innego pisarza. Rzecz zaskakująca. Uwaga i wrażliwość nie zniechęcają się niepowodzeniami jego warsztatu. Żaden chyba pisarz współczesny nie był tak psuty pobłażliwością swoich czytelników (i widzów), jak Camus. Niechby ktokolwiek inny wystawił tak mierny dramat, jak *Sprawiedliwi*, niechby ktokolwiek inny wydał tak żenujący tom opowiadań, jak *L'Exil et le Royaume*. Camusowi to jednak wypada. Krąg wielbicieli się nie kurczy, wprost przeciwnie. Każda niemal nowa książka tego pisarza staje się wydarzeniem w skali nie zawsze współmiernej do ładunku myśli, który zawiera. *Upadek* np. doczekał się apologetów tak domyślnych, że znaleźli u tego najbardziej „antytranscendentnego" ze współczesnych pisarzy — metafizykę kafkowską. Cóż więc za siła magiczna kryje się w nazwisku Camusa? Nie, w literaturze nie ma tzw. szczęścia. Bywają mody. Ale mody nie bywają przypadkowe. Odpowiadają zawsze jakimś potrzebom. Co się więc znajduje u źródła tego uznania, czym jest dzieło Camusa, jaki jest sens tego przesłania, że budzi rezonans tak szeroki i tak jednakowo brzmiący? Czyżby właśnie dzieło Camusa miało sens dzieła epokowego, tak jak je przed dwudziestu laty miało dzieło Malraux? Czyżby właśnie w twórczości Camusa wyrażała się najpełniej problematyka naszych czasów? Problemy epoki są wszędzie, niesposób żyć obok swego czasu. Każdy pisarz na swój sposób je stawia lub na swój sposób omija. Ale bywają, wiemy, dzieła,

które drążą niepokój współczesności głębiej, gwałtowniej, jak twórczość Malraux, albo trafiają w sedno nierozwiązalnych spraw, w sedno niewypowiedzianego bólu i jątrzą go uniemożliwiając gojenie, jak... No właśnie.

Nagroda Nobla zbiła z pewnością z tropu niejednego entuzjastę Camusa. Nie zdarzyło się jeszcze, by przyznano ją za tak cieniutkie arcydzieło, jak *L'Etranger*. A Camus innego arcydzieła nie ma w swoim dorobku. Czyżby więc przyznano mu ją za to wszystko, co daje rezonans jego dziełu, a więc za rozdarcie, ból, problematykę naszego czasu, za to, co się w jego diagnozie nazywa absurdem, nierozwiązalną sprzecznością dzisiejszego świata i człowieka? Czyżby bunt, jedyna konsekwencja świadomości absurdu, ta propozycja, którą Camus stawia człowiekowi, to wyzwanie, które rzuca światu, miał perspektywy tylko literackie, tak bardzo literackie, że nawet Szwedzkiej Akademii Królewskiej przypadł do serca? Tu zaczynają się wątpliwości, z których nienajmniejsza dotyczy owego Nobla. Może po prostu popełniono omyłkę, skłonni jesteśmy bronić pozycji Camusa i rezonansu jego dzieła. Lżej taką myśl dopuścić niż pogodzić się z usankcjonowaniem absurdu, rozdarcia, buntu, zwłaszcza buntu, który z potrzeby dzisiejszego człowieka stać się ma metaforą, dekoracją, orderem, jeszcze jednym paradoksem. Trudno się z tym pogodzić, aby problem naszych czasów otrzymał, niemal w kołysce, akademickie palmy. A może to jeszcze jeden uproszczony sposób przezwyciężania spraw niemożliwych do rozwiązania? Ale trudno znów o to wszystko winić Camusa.

Camus nie stworzył własnego systemu filozoficznego, jak Sartre, chociaż miał zawsze nostalgię filozofii. Dwa jego dziełka eseistyczne, *Mit Syzyfa* i *Człowiek zbuntowany*, to próby wyłożenia teorii świata i człowieka, a więc próby skonstruowania teorii poznania. Camus posiada jednak brak zasadniczy, uniemożliwiający mu filozofowanie. Nie potrafi być obiektywny. W jedynym konflikcie, który go naprawdę obchodzi, konflikcie świat — człowiek, jest całkowicie, bez reszty, naiwnie po stronie człowieka. To liryzm filozoficzny. Camus pierwszy na taką skalę odważył się porwać na obowiązujący mit Kafki. On pierwszy zrzucił z człowieczeństwa ciężar winy. Tej niezawinionej. „Nie ma winnych, są tylko odpowiedzialni" — powie w *Micie Syzyfa*. Wina jest wyłącznie po stronie świata. Wszystko co niejasne, niewiadome, niepojęte, niesprawdzalne, wszystko co irracjonalne — jest światem. Człowiek jest pragnieniem jasności, porozumienia, pragnieniem nigdy niezaspokojonym. Nie z własnej winy. Człowiek jest niewinny. Tutaj właśnie jest absurd.

Mit Syzyfa jest wykładem teorii absurdu. Absurd to właśnie jedyna baza porozumienia człowieka ze światem. Zdobycie świadomości absurdalności świata, zajęcie pozycji absurdu daje dopiero człowiekowi prawdziwą wolność, niekrępowaną iluzję nadziei, prawdziwą pasję życia, nie ograniczoną lękiem przed przyszłością, prawdziwe poczucie niezależności, mające źródło w buncie i rozpaczy. Czymże jest ta świadomość absurdu, jeśli nie odzyskaniem niewinności utraconej we wszystkich paktach i układach ze światem? Świat nie ma sensu, a jeśli ma, to ma go dla siebie, a więc tak jakby go nie miał. Człowiek nawet w najgorszym ze światów, dzisiejszym, może z tym absurdalnym poczuciem obcości sięgać, kto wie, nawet po szczęście.

Cóż dziwnego, że to pierwsze przesłanie Camusa zostało przyjęte z uczuciem ulgi i wdzięczności. Był rok 1943. Było więc ono wyzwaniem rzuconym wojennym klęskom, narodowym nieszczęściom. W samym środku wojny niewielka książeczka *L'Etranger* zaświeciła nieoczekiwanym blaskiem. Dowód absurdu został w niej przeprowadzony znakomitymi środkami literatury. Uczucia wyzwolenia, wolności wewnętrznej, nieodpowiedzialności wobec świata zabłysły w samym sercu nieszczęścia, wojny, hitleryzmu itp. Ten blask bijący od *L'Etranger*, mimo późniejszych zaćmień, świeci do dzisiaj nad nazwiskiem Camusa. *L'Etranger*, mimo formalnych powiązań, może zapożyczeń z literatury amerykańskiej, jest z pewnością najoryginalniejszą, najświetniejszą pozycją francuskiej literatury współczesnej.

Lecz Camus w drążeniu sprzeczności dzisiejszego świata sięgnął jeszcze głębiej. *Dżuma* to konflikt postaw wobec świata. Żaden pisarz dzisiejszy nie ukazał w takiej skali, w takim spiętrzeniu współczesnej problematyki, jak Camus w *Dżumie*.

Dżuma w Oranie to metafora obszerniejsza, niż się zwykło sądzić. To więcej niż okupacja. Nieszczęście osiągnęło tu swój paroksyzm zsyłając wszystkie plagi jednocześnie. Zawiodła cywilizacja, pękły prawidła moralne, wystąpiła na jaw, po raz pierwszy tak gwałtownie, nieużyteczność chrześcijańskiej religii. Nie ma nic, jest tylko zło. Jak żyć w tym świecie oddanym w moc złego?

Czy jak ksiądz Paneloux udawać, że w istocie rzeczy nic się nie zmieniło, że Bóg istnieje nadal, a religia ma moc zbawiania, że wystarczy wierzyć, a Bóg „przemieni zło w dobro"?

Czy żyć w idealnej izolacji, jaką daje sztuka, jak Grand? Te dwie postawy osiągają swój najwyższy stopień konsekwencji, doskonałości czysto teoretycznej. Istotny konflikt ze światem toczy się gdzie indziej.

Walkę ze złem świata toczą dwie przenikliwe, jasnowidzące, bez złudzeń i bez nadziei koncepcje życia i działania. Postawa doktora Rieux i postawa Tarrou.

Dopiero z pozycji doktora Rieux i Tarrou możemy dostrzec ogrom metafory Camusa. „Dżuma" i „zadżumiony" to obszerne, w intencji Camusa wielozakresowe pojęcia zła i poddania się złu. Dżuma, plaga to jest wszystko, co niesie człowiekowi ucisk, okaleczenie ciała i duszy, a więc śmierć, a więc świat. „Na tej ziemi są tylko plagi i ofiary; i trzeba, za wszelką cenę trzeba, chociażby tylko nie być po stronie plagi." „Są plagi i ofiary, i nie ma nic więcej. A jeśli mówiąc to sam się staję plagą, to przynajmniej staję się nią wbrew sobie. Staram się być mordercą niewinnym." „Być po stronie ofiary." Tarrou ma poczucie całkowitej słabości i bezbronności człowieka w stosunkach ze światem. Ma także poczucie jego świętości, nietykalności. To mu pozwala być po stronie człowieka w walce ze światem, z pojęciem zła, z ideologią, z abstrakcją, ale nigdy w konflikcie konkretnym. Świętość, nietykalność ludzkiej osobowości jest dlań największym, nieprzekraczalnym prawem moralnym. Ono go uzbraja w walce z ideologią, ale rozbraja w walce ze złem konkretnym. Nie chcąc być ani ofiarą, ani oprawcą, Tarrou pozbawia się możności działania, prawa interweniowania w konfliktach ludzkich. Camus w postawie Tarrou ukazuje konsekwencje tej niewinności, którą ukazał w *Micie Syzyfa*. Camusowe „ani ofiara, ani oprawca" to nic innego, jak tołstojowskie niesprzeciwianie się złu, z tym, że wyprane z mistyki chrześcijańskiej, podniesione do świeckiej rangi „świętości bez Boga". Te słowa Tarrou: „Postanowiłem sprzeciwiać się *(refuser)* wszystkiemu, co bardziej lub mniej bezpośrednio, z pobudek szlachetnych czy podłych zabija lub usprawiedliwia zabijanie" — tłumaczą dostatecznie jasno uchylanie się Camusa od konkretnego działania. Jego sprzeciwianie się jest nieobecnością.

Czy ta nieobecność jest jedynym sposobem budowy świata i walki ze złem, jaki Camus ukazuje? Czy siła moralna Camusa, rezonans jego dzieła polegają na pozostawieniu zasadniczych problemów współczesności bez odpowiedzi? W jakimś stopniu tak. Camus nie proponuje rozwiązań, bo to by go zmusiło do kompromisu albo bohaterstwa. Ani jedno, ani drugie. Nie kompromis, ale czystość, „świętość bez Boga", nie heroizm, ale uczciwość jest jego ideałem. Ukazał go w systemie życia doktora Rieux. Uczciwość ta jest czymś więcej niż bohaterstwo, bo każe walczyć ze złem świata nawet wtedy, kiedy już umarła wiara w skuteczność walki, nawet wtedy, kiedy ta walka jest niekończącą się klęską.

Po *Dżumie* w analizie świata i jego konfliktów Camus dalej się nie posunął. Camus-moralista nowych dróg wyjścia z absurdu świata nie wytyczył. A czy je kiedykolwiek wytyczał? Ograniczał się zawsze do stawiania problemów naszego czasu. Siłą moralną i intelektualną Camusa jest właśnie to, że nie szuka rozwiązań, a więc nie proponuje kompromisów. Może zachować postawę bezkrompromisową, postawę buntu wobec nakazów i zakazów świata. Jest to z pewnością postawa uczciwa, budząca zapewne powszechną sympatię dlatego chociażby, że jest zaprawiona swiadomością nieużyteczności, a więc nieustającej klęski.

Zbigniew Bieńkowski

ROCZNICA LEŚMIANA

Żadna poezja nie dokonuje dziś tak wielkich przeobrażeń, zniszczeń i olśnień, jak poezja Leśmiana. Żadna nie jest taką przygodą i próbą zarazem. Za jej progiem wszystko się zmienia. Inne słońce, inne nieba i ziemie, nawet rośliny inaczej, pełniej, samoistniej są, ani jednej strony świata znanej skądinąd, i my, my sami, my, czytelnicy poezji, obyci przecież z konwencją i miarą wzruszenia, nie możemy nad tymi wierszami porozumieć się z własnym sercem. Bije dziwnie niezrozumiale, jakby się od tej poezji nauczyło nowej mowy miłości, nadziei, rozpaczy. Zadziwiające! Każde spotkanie z Leśmianem, każde, najbardziej przypadkowe, machinalne otwarcie książki z wierszami, odruchowe sięgnięcie do pamięci powodują szok jak gwałtowna zmiana ciśnienia czy temperatury. To nie zachwyt tylko. Cóż, zachwyt? Zachwytów jest tysiące. Byle krajobraz je wywoła. Nawet sztuka abstrakcyjna, wyprana ze znaczeń, epatująca obojętnością na los, sens świata, potrafi oczarować oczy. Spotkania z Leśmianem to po prostu spotkania z ostatecznością, z miłością, śmiercią, rozpaczą, spotkania z czyimś losem, z samym losem. Nic dziwnego więc, że są czytelnicy poezji, którzy tych spotkań unikają. Nie wszyscy chcą od poezji wszystkiego. Jedni szukają w niej odbicia urody świata, afirmacji życia, inni — wyrazu powszechnych uczuć. A poezja Leśmiana niczego i nikogo nie zaspokaja. Jest sama dla siebie, jest własną udręką i własnym zaspokojeniem.

Tysiące wierszy krąży po świecie. Są ładne, piękne, bardzo piękne. Są świętem pamięci, ozdobą antologii. Towarzyszą ludzkim smutkom, tęsknotom, zawodom, nadziejom. Wszystkie są pożyteczne, nawet te najmniej ładne, bo wszystkie w jakiś sposób zaspokajają wrodzoną człowiekowi potrzebę piękna. Ale nie wszystkie są poezją. Niewiele z nich otwiera nowe światy, bardzo mało z nich wznosi wizje oszałamiające i angażujące los ludzki. Iluż znajdzie się w świecie poetów, którzy nie z odprysków, z resztek rzeczywistości, ale z niczego, z własnej tylko wyobraźni tworzą wizję swoją? Twierdzę, że w tym wieku XX nikt, żaden poeta nie stworzył tak pełnego, tak konsekwentnego, tak olbrzymiego świata poezji jak Leśmian. W każdym Leśmianowskim wierszu, nie tylko w *Panu Błyszczyńskim*, ale w każdym, nawet drobnym erotyku, domyślna jest cała ziemia i całe niebo nieskończoności, w każdym Leśmianowskim wierszu rozlegają się perspektywy niebotycznej, ogromnej, obszerniejszej niż chrześcijańska, metafizyki. Czy my chociaż zdajemy sobie sprawę ze szczęścia posiadania takiego poety? Nareszcie tak, chyba.

W dwudziestą rocznicę śmierci Leśmiana ukazały się nieocenzurowane przez żadną ideologię, nieokaleczone przez żaden gust, pełne *Poezje zebrane* wielkiego poety. A więc nareszcie. Niedoceniony za życia, przemilczany po śmierci, jeden z największych poetów słowiańszczyzny trafi więc do rąk czytelników. Jest to chyba największe święto poezji w Polsce Ludowej. Święto to zawdzięczamy „Paxowi", który tom Leśmianowski przygotował z wielką starannością, można rzec z pietyz-

mem (redaktor Andrzej Piotrowski). Tom otwiera nie znany większości dzisiejszych czytelników *Traktat o poezji* Leśmiana przedrukowany z emigracyjnego wydania *Łąki*. Sam ten *Traktat* wzbudzi u miłośników poezji, a cóż dopiero mówić o wielbicielach Leśmiana, sensację. Chciałoby się całymi stronicami cytować dociekliwe, precyzyjne sądy poety o rytmie, wartości słowa, o psychologii wierszopisarstwa. Tomu Leśmianowskiego nie ustawia żaden wstęp, żadne przypisy nie drażnią. Chciałoby się podziękować „Paxowi" za takt, gdyby nie obwoluta. Na skrzydełkach tejże wydrukowano kilkanaście zdań w stylu doprawdy niebywałym. Przypominają się najlepsze lata żółkiewszczyzny. Jest tam o „...bezowocnym, anarchistycznym buncie inteligenta, usiłującego mieszczańskiej rzeczywistości czasów imperializmu..." itd., i o tym, że „nie istnieją... warunki historyczno-społeczne, w których kontynuacja tego typu twórczości miałaby rację bytu". Są to tzw. myśli głębsze. Ale jest jeszcze jedna, najgłębsza: „Założenia Leśmiana mogły być błędne — i tak je dziś oceniamy — ale trud poety..." A więc już wszystko wiadomo nareszcie. Założenia Leśmiana były błędne, założenia Rimbauda były błędne, założenia Słowackiego były błędne. Oby więcej takich błędnych założeń! Z bezbłędnymi kryteriami damy sobie jakoś radę, kolego Lichański.

Paxowski tom Leśmiana oprawiony jest w piękne szare płótno, obwoluta więc jest całkowicie zbyteczna.

zb

UŚMIECH MĘDRCA

Rzeczy tzw. wesołych nie ukazuje się u nas mało. W ogóle kwitnie ten dział literatury, którego zadaniem jest łechtanie obywateli. Dowcip utorował sobie drogi i ścieżki, co tam drogi i ścieżki, całe gościńce wydeptał. Kto nie jest dowcipny w tym kraju? Nawet pies Fafik potrafi budzić w *„Przekroju"* śmiech, chociażby politowania.

Satyra poważna, wyrażająca namiętności klasowe, patriotyczne, obywatelskie, nawet ogólnoludzkie, także, oczywiście także, kwitnie. Ileż było w najrozmaitszych gazetach wierszy dłuższych i krótszych o Amerykanach, chuliganach, gorliwcach, brakorobach, dyrektorach. Teraz znów o rewizjonistach. I to nie pojedynczo, ale od razu całymi seriami. Jak o Amerykanach, to wszędzie o Amerykanach, jak o gorliwcach, to wszędzie o gorliwcach, o dyrektorach, to o dyrektorach. Widać od razu, że satyra spełnia poważne funkcje społeczne, działa z planem, kalendarzem i mapą pogody w ręku. Jedynie w satyrze erotycznej, we fraszkach „różowych" nie ma jeszcze pełnej koordynacji. Tu różnica płci i temperamentów jeszcze bruździ. Ale w ogóle to niemal sielanka.

W tym skoordynowanym świecie śmiechu i oburzenia pojawienie się *Wesołych smutków* profesora Tadeusza Kotarbińskiego to zjawisko z innej planety. Ślicznie wydany w roku ubiegłym przez Państwowe Wydawnictwo Naukowe na siedemdziesięciolecie wielkiego uczonego tomik czterowierszy rozszedł się dosłownie w mgnieniu oka. Obecnie ukazało się drugie, rozszerzone wydanie *Wesołych smutków*. Jest to wydarzenie literackie.

Trzeba powiedzieć, że odzwyczailiśmy się od takiej satyry. Epigramat jest więc znów narzędziem myśli. Dowcip, błyskotliwość, ciętość, zwartość, te naturalne, niezbędne, warsztatowe cechy satyry są u profesora Kotarbińskiego narzędziem precyzyjnej myśli. Myśli odważnej, obywatelskiej, humanistycznej.

Wielki uczony nie potrzebuje prezentacji. Ale miło nam zaprezentować świetnego poetę. Satyryka. Nie tylko. Wśród epigramatów spotykamy bardzo subtelne liryki. O czasie, o przemijaniu. Ale główną domeną *Wesołych smutków* jest satyra. Tak śmiałych, tak drapieżnych akcentów w całej współczesnej satyrze naszej nie znajdziemy. Epigramaty prof. Kotarbińskiego nie trącają tych centralnych zagadnień naszych czasów, jakimi są chuligani, dyrektorzy, pijacy i gorliwcy. One poruszają naprawdę centralne sprawy naszego czasu i naszego losu. A więc prawdziwa satyra jest jednak możliwa...

Profesor Kotarbiński zachwycił mnie także kunsztem wersyfikacyjnym. Potrafi korzystać ze wszystkich uprawnień satyryka. Cięty i dowcipny jest także w rymach, zawsze niebanalnych.

W jednym z epigramatów wymienia swoich mistrzów: Krasicki i Lemański. Czy to bardzo nietaktownie powiedzieć o wielkim uczonym, że jest uczniem znakomitym?

zb

ORTEGA Y GASSET

Na początku tego stulecia młody, hiszpański filozof, José Ortega y Gasset, który właśnie powrócił do kraju po studiach w Niemczech, co dzień odbywał swój niezmienny spacer przed gmachem Escorialu. Jego filozoficzne *credo* było zwięzłe. „Ja, to jestem ja plus moje położenie.“ Zakute w granit reminiscencje dawnej wielkości budziły w nim bunt i przekonanie, że położenie Hiszpanii wymaga radykalnej rewizji. „Przez 300 lat — pisał — Hiszpania była pogrążona w długim letargu egotyzmu i głupoty... Dzisiaj jesteśmy akurat tyle narodem, co chmura kurzu, która pozostaje w powietrzu, kiedy wielki naród w galopie minął główny szlak historii.“

W ciągu następnych 25 lat José Ortega y Gasset, gorący zwolennik republiki, był duszą hiszpańskiego życia intelektualnego. Ścierając się niekiedy na gruncie filozoficznym ze swoim wielkim kolegą, Miguelem de Unamuno, potrafił do białego rana ciskać gromy na iberyjską dekadencję w pierwszych salonach Madrytu. Aby wyprowadzić swój kraj z zadufałego prowincjonalizmu i zbliżyć do reszty Europy, Ortega zakłada słynny dziennik liberalny *„El Sol“* i szeroko cytowany hiszpański przegląd dnia *„Revista de Occidente“*. Wydaje manifesty polityczne („Hiszpanie, nasz naród nie istnieje. Przebudujmy go. Monarchia musi być obalona“). Równocześnie zaś w najwytworniej ukształconej kastylijskiej prozie dwudziestowiecznej pisze o sztuce hiszpańskiej, walce byków, nowoczesnej poezji i ponadczasowych problemach filozofii moralności.

Esej Ortegi y Gasseta *Dehumanizacja sztuki** ukazał się po raz pierwszy w druku w 1925 roku. W tym czasie współczesny przewrót w sztuce już się całkowicie dokonał, chodziło jedynie o znalezienie drogi do gustów publiczności. Ortega pisał w obronie nowej sztuki nie tyle z osobistej predylekcji, co z intelektualnego przekonania. Zjawiskiem, które uderza go we wszystkich nowych stylach, jest wysuwanie się na pierwszy plan elementów estetycznych, przy równoczesnym zanikaniu elementów „humanistycznych“. Z sześciu cech wyróżniających sztukę współczesną jako dwie pierwsze wymienia Ortega tendencje do „dehumanizacji sztuki“ i „unikania form żyjących“. W tym czasie teoria sztuki całkowicie niereprezentatywnej jeszcze się nie przyjęła i Ortega ma wątpliwości, czy taka sztuka, nie mająca żadnego związku z realnymi obiektami, w ogóle jest możliwa. Niemniej, nawet przyjmując pewien związek z realnym obiektem, rzeczą charakterystyczną dla nowej sztuki jest to, że niszczy wszelkie poczucie odpowiedzialności w stosunku do tzw. „przeżytej rzeczywistości“ i nie odwołuje się do żadnych wizualnych konwencji u odbiorcy. Niezależnie od pozytywnej, estetycznej intencji nowej sztuki, Ortega dostrzega inną intencję, którą w pełni docenia i aprobuje. Jest to intencja kulturalna, sprawa świadomości czy raczej sprawa smaku. Wyraża się ona przez niechęć i wrogość do sztuki przeszłości. „Od dwudziestu lat — mówi Ortega — najbardziej wrażliwi młodzi ludzie dwu kolejnych generacji — w Berlinie, Paryżu, Londynie, w Nowym Jorku, Rzymie i Madrycie — stanęli wobec nie dającego się zaprzeczyć faktu, że sztuka tradycyjna nie jest im potrzebna, co więcej, że nie mogą jej znieść.“ Tym, co ich najbardziej w tej sztuce razi, jest jej element „humanistyczny“. „Nie łatwo zainteresować osobę poniżej trzydziestki książką, która pod pretekstem sztuki opowiada dzieje pewnych mężczyzn i kobiet. Dla niej ta rzecz ma posmak socjologii i psychologii. Mogłaby ją przyjąć, gdyby wątki nie były zmieszane i fakty zostały podane w socjologicznych czy psychologicznych terminach. Przez sztukę rozumie bowiem coś zupełnie innego.“

Uwagi Ortegi dotyczące sztuk plastycznych czytamy bez jakiegokolwiek poczucia ich nieaktualności. „Nie jest przesadą twierdzenie, że współczesne malarstwo i rzeźba zdradzają oczywistą awersję do form żyjących czy form istot żyjących.“ Do sprawy tej, jako kluczowej, powraca wiele razy. „Dlaczego się tak dzieje, że formy żywych ciał są tak pełne i łagodne dla dzisiejszego artysty?“

Zawiodły natomiast, z perspektywy czasu, próby zbyt bliskich analogii między literaturą a sztukami plastycznymi. Być może, w 1925 Proust i Joyce nie bez racji mogli uchodzić za pisarzy, których dzieła „zaspokajały potrzebę unikania i niezauważania rzeczywi-

* „Twórczość“, str. 57.

stości" i wyrażały pogardę dla „starych, monumentalnych form duszy i niehumanistyczne skupienie uwagi na mikrostrukturze uczuć, stosunków społecznych, charakterów". Kiedy dziś czytamy Prousta i Joyce'a, widzimy, jak bardzo związani są z „humanistyczną" istotą literatury, patosem, humorem, heroizmem, urokiem i podniecającą siłą piękna i zła.

W sztukach plastycznych główna i charakterystyczna tendencja odejścia od ludzkiej, „przeżytej" rzeczywistości wystąpiła z całą konsekwencją. I tam, gdzie ta tendencja napotykała na opór — nie typu akademickiego, lecz świadomie doktrynalnego — powstawała w rezultacie sztuka, wobec której odczuwaliśmy zażenowanie, jakiego doznaje się wobec niezawinionego kompromisu.

Ortega, który umarł w 1955 niemal w zapomnieniu, był jednym z najwybitniejszych umysłów swego czasu. Jego zwycięstwa zwracały się jednak często przeciw niemu. Wydana na trzy lata przed dojściem Hitlera do władzy słynna książka *The Revolt of the Masses*, bestseller okresu depresji, była czymś w rodzaju proroczej wizji technologicznej cywilizacji, w której masy zajmują miejsce elity. Ze względu na sympatie Ortegi dla „wybranej mniejszości" niesłusznie pomawiano go potem o sympatie faszystowskie, mimo że autor wyraźnie podkreślał, iż „wybrany człowiek to nie drażliwa osoba, która uważa się za lepszą od innych, ale człowiek, który sobie samemu stawia najwyższe wymagania".

Kiedy Hiszpania obaliła monarchię, Ortega zasiadał w Kortezach, ku swemu rozczarowaniu odkrył jednak, że nowa republika daleka jest od oświeconego instrumentu cywilizacji. W okresie wojny domowej wyjeżdża z Hiszpanii i przebywa na dobrowolnym wygnaniu. Do Madrytu wraca dopiero w 1945, nie chce jednak wykładać pod rządami Franco i jego katedra na uniwersytecie pozostaje do końca nie obsadzona. „W czasach wielkich namiętności — powiedział kiedyś przyjacielowi — obowiązkiem intelektualisty jest zachować milczenie, ponieważ w czasach namiętności musi się kłamać, a intelektualista nie ma prawa kłamać."

at

CONRADIANA ANGIELSKIE I AMERYKAŃSKIE

Niemal co roku ukazuje się w Angli i Stanach Zjednoczonych nowa książk o Conradzie. Rozpraw i szkiców możn naliczyć rocznie po kilkanaście. Jest t wyraz nie tylko zainteresowania bada czy i wysokiej oceny pisarza, ale i zna cznej popularności czytelniczej. Poniże sygnalizujemy najważniejsze pozycj z ostatnich lat pięciu.

Najważniejszą z nich jest chyba ton studiów krytycznych Douglasa Hewitta profesora uniwersytetu w Cambridge Nie tylko ze względu na niewątpliw talent autora, ale i dlatego, że książk Hewitta *(Conrad: A Reassessment*, Cam bridge 1952) jest doskonałym wyrazen aktualnych poglądów na Conrada, pa nujących w krytyce zachodniej, aktual nej hierarchizacji jego dzieł. Hewit poświęca główną uwagę takim utworom jak z jednej strony *Nostromo*, *Los W oczach Zachodu* i *Tajny agent*, z dru giej zaś — *Ukryty sojusznik* i *Jądr ciemności*, i wypowiada na ich tema wiele cennych i odkrywczych uwag Mniej natomiast przekonywające jes to, co pisze na przykład o *Lordzie Jimie*

W roku 1953 ukazało się dwutomowe dzieło wybitnego lewicowego krytyka angielskiego, profesora uniwersytetu w Leeds, Arnolda Kettle'a: *An Introduction to the English Novel*. Conradow poświęcony jest bardzo ciekawy rozdzia w tomie drugim, oparty na analizie *Nostroma*. Autor bardzo wysoko cen tę powieść, wykazuje jej mistrzostw artystyczne i siłę oskarżenia „świata interesów materialnych".

Profesor uniwersytetu w Winconsin (USA), Paul L. Wiley, wydał w r. 1954 książkę pt. *Conrad's Measure of Man* Jest to oryginalna i miejscami pasjonująca — choć niezbyt trafiająca do przekonania — analiza postaci typowych bohaterów Conrada. Są oni sklasyfikowani jako: 1. „pustelnik — człowiek wobec świata", 2. „siewca niepokoju — człowiek w społeczeństwie", 3. „rycerz— człowiek w raju". Samo zestawienie „typów" niepokoi zbytnią abstrakcyjnością.

E. H. Visiak, angielski badacz Miltona, ogłosił w roku 1955 pierwszą część zakrojonej na większą skalę „biografii" Conrada, pt. *The Mirror of Conrad*. Jest to książka bezwartościowa, ponieważ autor oparł się na kompilacji prac daw-

niejszych, a przede wszystkim potraktował jako wiarygodny materiał źródłowy utwory beletrystyczne Conrada, co doprowadziło go do koncepcji zgoła fantastycznych.

W lecie br. ukazała się nakładem uniwersytetu Minnesota (USA) doskonała bibliografia pism Conrada i studiów o nim, opracowana przez Kenneth Lohfa i Eugene Sheehy.

Ze szkiców i rozpraw rozsianych po czasopismach wymienić należy: David Cecil: *Joseph Conrad, „The London Magazine"*, 1954, nr 9; Lilian Feder: *Marlow's Descent into Hell, „Nineteenth Century Fiction"*, 1955, nr 3; Robert F. Haugh: *The Structure of „Lord Jim", „College English"*, 1951, nr 12. Ponadto biuletyn *„Modern Fiction Studies"*, wydawany przez Purdue University (Indiana, USA), wydał numer poświęcony wyłącznie Conradowi (1955, nr 1), zawierający obok pięciu artykułów krytycznych obfitą bibliografię rozumowaną prac o Conradzie.

W roku bieżącym ukazać się ma wiele nowych artykułów i pozycji książkowych. Między innymi także Związek Pisarzy Polskich na emigracji wyda tom pt. *Conrad żywy*, pod redakcją Wita Tarnawskiego.

zn

JULIUSZ BENESZIĆ LAUREAT POLSKIEGO PENCLUBU

Gdy na parę lat przed wojną pisałem o Benesziciu w katowickiej *„Polonii"*, nazwałem go ambasadorem literatury polskiej na słowiańskim południu. Pisałem wtedy z okazji wydania w najpoważniejszym czasopiśmie chorwackim *„Hrvatska Revija"* przekładu tak kunsztownego i zwiewnego poematu, jakim jest *W Szwajcarii* Słowackiego. Przekład był mistrzowski. Nie wiem i nie pamiętam, czy ktoś z naszych znawców poezji Słowackiego zwrócił wtedy uwagę na ten przekład. Zresztą nie była to pierwsza praca Beneszicia.

Już wtedy Juliusz Beneszić był zjawiskiem nieprzeciętnym. Osobliwy jest zresztą sposób, w jaki ten Chorwat został pozyskany przez naszą kulturę, a specjalnie przez literaturę polską. Prawda, że jako młody akademik studiował slawistykę na U. J. u profesorów Zdziechowskiego, Tarnowskiego, Łosia, Zakrzewskiego, ale też z własnych jego wypowiedzi wiadomo, że język polski znał już wtedy. Praga, Petersburg, Wiedeń, znów Kraków i wreszcie Zagrzeb — to przystanie jego akademickich studiów. W język polski wprowadził go *Pan Podstoli* Krasickiego. Swoją rolę odegrały wyjątki z *Psałterza Dawidowego* Kochanowskiego zacytowane w oryginalnym polskim brzmieniu, przy czym tłumacz (Tkalczewić) podał ich przekład w odsyłaczu. Młodego Juliusza, ucznia VI kl. gimnazjalnej, olśniło podobieństwo języka polskiego i chorwackiego. Kupił niemiecki (polski miał dopiero on sam stworzyć) samouczek polskiego i długo się mozolił nad opanowaniem niemieckich tajników czytania po polsku. Dopiero w pewien czas później zebrał odwagę i ułożywszy po polsku tekst objaśniający, że chce się nauczyć polskiego, rozesłał kilkanaście kartek do kolegów VI-klasistów w różnych miastach wszystkich trzech zaborów. Przyniosły one Benesziciowi obfity serwis czasopism i książek polskich.

Jako młody akademik Beneszić pisał do prasy ojczystej na tematy polskie i przekładał na razie drobne utwory, nie zaniedbując własnej poetyckiej twórczości. Większość własnych utworów chował jednak raczej do szuflady i wystąpił z nimi dopiero w wiele lat później.

Bibliografia jego prac, zamieszczona na końcu książki *Kritike i članci*, zawiera 76 pozycji, z czego aż 67 przekładów dzieł autorów polskich i to tylko większych, gdyż drobniejszych utworów wcale nie uwzględnia. Trzeba to mieć na uwadze, jeżeli liczbą pozycji chcemy mierzyć jego trud, oraz pamiętać, że np. *Chłopi* Reymonta czy *Dzieje grzechu* Żeromskiego to nie jeden tylko tom.

W odczycie *Mój pobyt w Polsce*, wygłoszonym w Warszawie w 1932 r., powiedział, że „nikt nigdy nie kierował moimi studiami, moimi sympatiami. Były to zawsze kaprysy i osobiste upodobania. Tłumaczyłem, co mi się podobało, nie to, co było modne albo pożądane; celem mej pracy była zawsze przyjemność wypływająca stąd, że np. *Protesilasa i Laodamię* Wyspiańskiego można także ładnie przetłumaczyć na chorwacki. Mam nawet trzy własne przekłady tego dramatu. Słowackiego *W Szwajcarii* mam aż cztery przekłady". Podobnie, niemal identycznie, wypowiedział się Beneszić na ten temat podczas

promocji *honoris causa* na U. J. w Krakowie w czerwcu 1948 r.

Dorobek Benesicia, mimo 75 lat pracowitego żywota, stale rośnie i przekroczył najśmielsze oczekiwania, a jego zasługi na polu przyswajania naszej literatury Chorwatom i Serbom tudzież Słoweńcom zostały ostatnio ukoronowane nagrodą Penclubu. Samo suche wyliczenie autorów i tytułów na pewno wyczerpałoby szczupłe limitum tego artykułu. Ale spróbujmy zamieścić tę litanię. Jest tam 6 tytułów Wyspiańskiego 3 Słowackiego, Krasińskiego *Nieboska*, parę sztuk Przybyszewskiego, kilka komedii Fredry, Perzyńskiego, Nowaczyńskiego, Rostworowskiego, Zapolskiej, Rydla, Nałkowskiej, Żuławskiego, Żeromskiego itd., a długi ten szereg otworzyła sztuka Wójcickiej *Dyletanci*, której premiera odbyła się w 1903 r. Trzeba też podkreślić, że *Klątwa* Wyspiańskiego nie u nas, lecz w Zagrzebiu po raz pierwszy weszła na scenę. Kiedy mowa o teatrze, trzeba powiedzieć, że dzięki staraniom Beneszicia, jako dyrektora teatru w Zagrzebiu, dały tam gościnne występy Solska, Siemaszkowa i Wysocka.

Z działu powieści, nowelistyki i poezji trzeba znowu wymienić drugą litanię, która przed 10 laty zamykała się liczbą ponad 60 pozycji, a więc *Ziemia obiecana* i *Chłopi* Reymonta, 4 czy 5 tytułów Prusa, Sienkiewicza *Na polu chwały* i *W pustyni i w puszczy*, dalej 7 tytułów Żeromskiego, Weyssenhoffa, Słonimskiego, Struga, Choynowskiego, Nowakowskiego, Parandowskiego, Tuwima itd, itd.

Ukoronowaniem jego życia jest przekład całości *Dziadów*, przekład wspaniały. On zapewne, obok przekładów *W Szwajcarii* i *Bolesława Śmiałego*, zadecydował o nagrodzie Penclubu. Mimo woli nasuwa się porównanie Beneszicia z naszym Boyem.

O zasługach tego człowieka muszę jeszcze dodać, że urzędując przez parę lat przy poselstwie w Warszawie, stworzył wydawnictwo „Biblioteka Jugosłowiańska", w którym polskiemu czytelnikowi dostarczył 15 tomów przekładów z dawnej i nowszej literatury jugosłowiańskiej. Serię tę ukoronował ogromnym, wydanym w 1949 r. tomem słownika serbochorwacko-polskiego, zawierającego przeszło 76 tys. słów.

Wiktor Bazielich

KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY

Od trzech lat wychodzi w Warszawie w absolutnej prawie konspiracji — bo w nakładzie ok. 500 egzemplarzy — jedno z najlepszych polskich pism literackich. Mówię literackich — choć jest to poważne pismo naukowe, wydawane przez Polską Akademię Nauk nakładem PWN pod nieco odstręczającym tytułem *„Kwartalnik Neofilologiczny"*. Kwartalnik jest pismem specjalistycznym i z konieczności znajdować się w nim muszą artykuły — na pewno zresztą bardzo dobre — typu *Z historii monoftongizacji i dyftongizacji niemieckiej* czy *Oboczne typy nazw czynności w języku francuskim XV i XVI wieku*. Niemniej jednak pismo jest zdecydowanie „wychylone" w stronę historii literatury i nie zasklepia się w tej dziedzinie w nieznośnym „przyczynkarstwie", tak charakterystycznym dla zachodnich pism specjalistycznych tego typu. Zadziwia szeroki krąg widzenia redakcji, umiejącej utrzymać właściwe proporcje pomiędzy olbrzymim obszarem dociekań (wszystkie nowożytne literatury i języki europejskie) a wąskimi z konieczności ramami specjalizacji poszczególnych współpracowników. Dzięki temu pismo jest czytelne, ba, pasjonujące nawet dla laika, dla przeciętnego czytelnika *„Nowej Kultury"*, *„Przeglądu Kulturalnego"* czy *„Twórczości"*. Eseje i szkice Brahmera o Tassie, Brandwajna o libertynizmie, Chwalewika o Sternie (nie tym od polemik prasowych ze Słonimskim, na szczęście), Jabłkowskiej o listach Tadeusza Bobrowskiego do Conrada (fascynujące) mogłyby być ozdobą numeru każdego poważnego pisma literackiego w Polsce. Aż żal człowieka bierze, że tak niewiele osób mogło to przeczytać! Gdy spoglądam na metryczkę, gdzie widnieją smętne słowa: „Nakład 440 egzemplarzy", czuję się jak mason wtajemniczony przed chwilą w tajemnice Wielkiego Orientu. Pierwszym obowiązkiem redakcji — i wszystkich jej przyjaciół, do których od dziś pozwolę sobie się zaliczać — powinno być podniesienie nakładu. Każdy człowiek parający się pisarstwem, każdy tłumacz poważnie traktujący swój fach powinien prenumerować *„Kwartalnik Neofilologiczny"* (80 zł. rocznie, prenumeratę przyjmuje PWN, Miodowa 10; konto PKO 1-6-100 214, urzędy pocztowe i listonosze).

Wspomniałem wyżej cztery artykuły, wyjęte na chybił trafił z różnych numerów pisma. Rozmiary tej noty nie pozwalają na przytoczenie większej ich ilości, ale nie miałbym czystego sumienia, gdybym choćby z nazwiska nie wymienił Pollaka, Szmydtowej, Lewickiej, Margaret Schlauch, Helsztyńskiego, Żygulskiego, Strzałkowej, Parviego, Kasprzykówny, Witczuka, Kowalskiej. Dzięki ich bowiem współpracy pismo osiągnęło swój wybitny poziom literacki i naukowy.

jl

„JASKINIA"

Po Warszawie, Krakowie i Gdańsku przyszła kolej na Łódź. Grupa studentów Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych wraz ze studentami polonistyki opanowała piwniczkę przy ulicy Piotrkowskiej, wyremontowała ją własnym sumptem, pomalowała na kolor egzystencjalny i wiosną tego roku „Jaskinia" ruszyła z własnym oryginalnym programem.

Widowisko składało się z interesujących inscenizacji wierszy Zbigniewa Kosińskiego. Wiersze te działy się na tle oryginalnej scenografii (tradycje Strzemińskiego!), przy wtórze modernistycznej muzyki, równolegle do wyświetlanego na ekranie baletu rąk. Przez parę tygodni „Jaskinia" była pełna, reakcja widowni żywa — zanosiło się, że wokół awangardowego teatrzyku powstanie młode, twórcze środowisko artystyczne. W dodatku pierwszy okres działalności — rzecz w Polsce niebywała — przyniósł dochód. Naprawdę wszyscy powinni się cieszyć: i ojcowie Dymiących Aten, że to nie tylko przędza bawełniana, ale także przędza poezji w Łodzi się przędzie, i Jego Magnificencja, że chłopcy nie wiecują, ale deklamują wiersze, i Minister Karol Skąpy, że dokładać nie musi, a w sprawozdanie wsadzić może.

Aliści wszystko było za ładnie, więc nie mogło trwać zbyt długo. Kiedy po wakacjach młodzi Jaskiniowcy rozpoczęli pracę nad nowym programem, okazało się, że na przeszkodzie dalszej działalności stoi mały, ale istotny drobiazg. Instytucja (nie korzystająca *nota bene* z wyremontowanej przez studentów salki) odmówiła twórcom teatrzyku wydania klucza. Klucz, wiadomo — rzecz ważna. Nawet kółko spirytystów nie mogłoby się bez niego obejść.

No więc zaczęły się delegacje, interwencje, listy. Wszyscy niby to popierają, ale nikt nie chce wziąć na siebie brzemiennej w skutki decyzji wydania kluczyka. Trzeba dodać, że Jaskiniowcy, wbrew groźnej nazwie, są grupą spokojnej, kulturalnej młodzieży, ani w domu, ani na ulicy nie okładają się maczugami, a także stronią od rewizjonizmu i czarnowidztwa.

Myślę, że to wszystko są skutki bałaganu. Ktoś po prostu zgubił kluczyk do „Jaskini", nie chce się przyznać i chowa się za plecy innych. A inni niczego nie wiedzą i zawodzą interweniujących. Cała sprawa, która opiera się o wysokie instancje, leży po prostu w kompetencji ślusarza. Wyjąć stary zamek, założyć nowy i klucze oddać młodym.

zh

NIECH SIĘ ROZWIJA ...

Szanowna Redakcjo!

Zasyłam Ci dwa triolety pt. *Nicość życia* oraz *Igraszka miłości*. Są to utwory związane ze sobą tematycznie. Bynajmniej z treścią tych utworów nie zazębia się czwarty sonet. Jest, jak się przekonacie, utworem programowym.

Plany pisarskie przedstawiają się następująco: Zamierzam napisać poemat o Mysiej Wieży z czasów zamierzchłych (ale brak mi wiadomości historycznych i dokumentów obyczajowych), następnie wydać dziełko pt. *Nowa Gertruda, czyli ideał prostytucki*.

W razie wydrukowania mych utworów, proszę was, używajcie pseudonimu Tadeusz Wieta. Pod takim psudonimem chiałbym wystartować i rozwinąć moją muzę.

IGRASZKA O MIŁOŚCI

PIERWSZA CZĘŚĆ TRIOLETU

Kiedy brzegi Martwicy źrenicą pogłaszczę,
Ni stąd ni zowąd — w księgach toni widzę siebie
Z sympatycznym kociakiem. Jak muzy, efebie
Na Parnas, pocałunki dzielimy pod płaszczem

Roznamiętnionych westchnień, przeszywamy chaszcze
Niedomówień skradzionych. Ach, tylko dla ciebie
W echu zaklęć czytamy przyszłość swą na niebie.
— „Tylko ciebie jedyną na wieki przywłaszczę",

— „Tylko ciebie pokocham".
Wtuleni w oddechu
Spojrzeń, ciała na pastwę oddajemy grzechu,
Gryząc ziarna przedwcześnie zerwane z orzechu
Dziewictwa.
Dnie mijają. Pijemy ze źrenic
Resztki pierwszej rozkoszy.
— Któż będzie się żenić!
— Mrok, człowiecze. Wiatr zaczął w rzece wodę pienić.
Losów naszych Bóg sam nie może zmienić.

IV SONET

OKO I SERCE

Poeta:

Fale ognia kipiącej topieli zastygły
W blasku kielicha nieba; myśli trwogą zdjęte
Rzeźbią w źrenicach ludzi wzorzec niedościgły
Piękna. Popatrz na włosy słońca żarem spięte.

Malarz:

Aa!

Poeta:

Teraz z brody słońca spływają świec igły,
Muskają tafle Gopła. Gładzą fale wzdęte;
Jeszcze chwilka, a złoto chmur zginie w to wpięt
Spójrz, cała ziemia, niebo w blaskach fal zastygł

Malarz:

Mieć kamerę w tej chwili przed takim obrazen
Cudeńko!

Poeta:

Co tam? — Wieża Mysz wzbije się z wód

Malarz:

Cud natury! — Naprawdę lśni słońca obrazen

Poeta:

Coraz dłuższa jej szyja, a perli się jak mió
Idźmy stąd, już się słońce przejrzało w obłok
Marzeń.

Malarz:

Ale nie zgasło wtulone w czar mroku
— — — — Jak dawniej lśni w oku.
— — — — Będzie lśnić, lśnić w oku.

Tadeusz Wiet

LITERATURA POLSKA

Klasycy literatury polskiej

Gąsiorowski Wacław — *Bem*. Powieść historyczna z XIX w. Okładkę i kartę tytułową projektowała Hanna Krajnik. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1957, wydanie I; str. 479, 1 nl.

Kaden-Bandrowski Juliusz — *Miasto mojej matki*. Okładkę projektowała Zofia Włodarczyk. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 147, 1 nl.

— *W cieniu zapomnianej olszyny*. Okładkę projektowała Zofia Włodarczyk. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 221, 3 nl.

Kraszewski Józef Ignacy — *Czercza Mogiła*. Okładkę projektował Bogusław Biegański. Tekst wg wydania z roku 1872 przygotował i przypisami opatrzył Kazimierz Daszkiewicz. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1957, wydanie I; str. 117, 3 nl.

— *Pamiętnik Mroczka*. Okładkę projektował Andrzej Kowalewski. Przygotował do druku wg wydania z 1878 r. i przypisami opatrzył Józef Lech Kowalczyk. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1957, wydanie I; str. 135, 1 nl.

— *Staropolska miłość*. Urywek pamiętnika spisany przez... Okładkę projektowała Jadwiga Cybulska. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1957, wydanie I; str. 130, 2 nl.

Sieroszewski Wacław — *Ocean*. Powieść historyczna. Okładkę i kartę tytułową projektował Waldemar Wdowicki. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1957, wydanie I; str. 407, 1 nl.

— *Zamorski diabeł*. Okładkę i kartę tytułową projektowała Barbara Kusak-Pawlikowska. Wstęp: Mirosława Puchalska. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1957, wydanie I; str. 241, 3 nl.

Strug Andrzej — *Klucz otchłani*. Tłoczenia projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957; str. 274, 2 nl.

— *Wielki dzień*. Kronika niedoszłych wydarzeń. Tłoczenia projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957; wydanie I; str. 390, 2 nl.

— *W twardej służbie. Ludzi podziemnych* — seria trzecia. Tłoczenia projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957; str. 150, 2 nl.

Syrokomla Władysław (Ludwik Kondratowicz) — *Wybór poezji*. Opracował i wstępem opatrzył Wacław Kubacki. Okładkę i kartę tytułową projektowała Janina Cugowska. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1957, wydanie I; str. 610, 2 nl.

Świętochowski Aleksander — *Dusze nieśmiertelne*. Opracował Samuel Sandler. (Biblioteka Narodowa. Seria I. Nr 165). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. CLIX, 1 nl, 347, 1 nl.

Wasylewski Stanisław — *Na dworze króla Stasia*. Obwolutę projektowała Zofia Włodarczyk. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 311, 5 nl.

— *Przypadki Króla Jegomości*. Opowieści ludzi współczesnych. Zebrał i przedmową opatrzył... Okładkę projektowała Zofia Włodarczyk. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 213, 3 nl.

Zacharyasiewicz Jan — *Jaremo*. Studium z wewnętrznych dziejów Galicji. Okładkę i kartę tytułową projektował Bogusław Biegański. Wstęp i przypisy opracowała Maria Janion. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1957, wydanie I; str. 177, 3 nl.

Żeromski Stefan — *DZIEŁA*. Pod redakcją Stanisława Pigonia. Wstęp Henryka Markiewicza. Powieści tom 10. *Wierna rzeka*. Klechda domowa. Ilustracje Moniki Żeromskiej. Opracowanie graficzne: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1957; str. 157, 3 nl.

Klasycy literatury obcej

Balzac Honoriusz — *KOMEDIA LUDZKA*. I. Studia obyczajowe. Sceny z życia prywatnego. Wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński-Boy. *Dom pod Kotem z Rakietką. Bal w Sceaux. Listy dwóch młodych mężatek. Sakiewka.* Przełożył Julian Rogoziński. Przedmowę do *Komedii ludzkiej* przełożył Tadeusz Żeleński-Boy. Obwoluta i tłoczenia: Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 442, 2 nl.

Dostojewski Fiodor — *Skrzywdzeni i poniżeni*. Tłumaczył Władysław Broniewski. *(Z pism F. Dostojewskiego.* Pod redakcją Pawła Hertza). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 361, 3 nl.

— *Zbrodnia i kara*. Powieść w sześciu częściach z epilogiem. Tłumaczył Czesław Jastrzębiec-Kozłowski. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. (Biblioteka Arcydzieł). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie III; str. 555, 5 nl.

Jirásek Alojzy — *DZIEŁA*. Wyboru dokonano przy współudziale Zdzisława Hierowskiego. *Bractwo. Trzy rapsody.* Tom I, II i III. Przełożył i słowem wstępnym opatrzył Zdzisław Hierowski. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; tom I, str. 438, 2 nl; tom II, str. 450, 2 nl; tom III, str. 509, 3 nl.

London Jack — *DZIEŁA WYBRANE*. Tom III. *Nowele*. Przełożyli: Tadeusz Jan Dehnel, Tadeusz Evert, Zygmunt Glinka, Gabriel Karski, Kazimierz Piotrowski, Krystyna Tarnowska, Bronisław Zieliński. *Zew krwi*. Przełożyła Eleonora Romanowicz. Tom VI. *Żelazna stopa*. Przełożył Julian Stawiński. *Mieszkańcy otchłani*. Przełożyła Krystyna Tarnowska. Tom VIII. *Syn słońca*. Przełożył Tadeusz Jan Dehnel. *Jerry z wysp*. Przełożył Bronisław Zieliński. *Z „Podróży Snarka"*. Przełożył Jan Meysztowicz. Opracowanie graficzne: Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Iskry", 1957; tom III, str. 294, 2 nl; tom VI, str. 480, 4 nl; tom VIII, str. 455, 1 nl.

Lukian — *Pisma wybrane*. Przełożył i opracował Władysław Madyda. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 485, 3 nl.

Sofokles — *Antygona*. Przełożył i opracował Mieczysław Brożek. Okładkę projektował Stanisław Andrzej Cyrano. Kartę tytułową: Zofia Czerwińska. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. 108.

Tołstoj Aleksy — *Piotr Pierwszy*. Tom I, II i III. Tłumaczył Andrzej Stawar. Tłoczenia projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie V; tom I, str. 301, 3 nl; tom II/III, str. 393, 3 nl.

Poezja

Sawczuk Kajetan — *Pieśni*. Wybrał i wstępem opatrzył Henryk Syska. Okładkę projektował Jerzy Cherka. Przerywniki wykonała Maria Rawdanowicz. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1957, wydanie I; str. 178, 2 nl.

Proza

Baranowicz Jan — *Święta z Kępy*. Opowiadania. Okładkę, kartę tytułową i ilustracje projektował Andrzej Antoni Kowalewski. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1957, wydanie I; str. 238, 2 nl.

Bratny Roman — *„KOLUMBOWIE" ROCZNIK 20*. I. *Śmierć po raz pierwszy*. II. *Śmierć po raz drugi*. III. *Życie*. Okładkę i obwolutę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie II; str. 808, 4 nl.

Buczkowski Leopold — *Dorycki krużganek*. Okładkę, stronę tytułową i rysunki w tekście wykonał autor. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 272, 2 nl.

Dunarowski Władysław — *Maska na twarzy*. Opowiadania. Okładkę i kartę tytułową projektował Andrzej Antoni Kowalewski. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1957, wydanie I; str. 244, 4 nl.

Erenburg Ilia — *Miłość Joanny Ney. Andrzej Łobow*. Przełożył Fredani. Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1957; str. 449, 3 nl.

Greffe Noëlle — *Zielone winogrona*. Przełożył Jan Meysztowicz. Okładkę projektował Antoni Kowalewski. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 210, 2 nl.

Grossman Wasilij — *Życie i losy*. Tłumaczyli z rosyjskiego: Irena Piotrowska i Seweryn Pollak. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował A. Jeżowski. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie I; str. 907, 1 nl.

Huxley Aldous — *Niewidomy w Ghazie*. Przełożyła Maria Godlewska. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 559, 1 nl.

Jaźwiec Jan — *Głos ojca i inne opowiadania*. Okładkę i kartę tytułową projektował Bogusław Biegański. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1957, wydanie I; str. 154, 2 nl.

Kafka Franz — *Proces*. Przełożył Bruno Schulz. Przekład przejrzany i poprawiony. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. (Powieści XX wieku). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957; str. 252, 4 nl.

Kapeniak Józef — *Konary.* Okładkę i kartę tytułową projektowała Hanna Balicka. Ilustracje projektowała Halina Chrostowska-Piotrowicz. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1957, wydanie I; str. 275, 1 nl.

Kuncewiczowa Maria — *Cudzoziemka.* Powieść. Opracowanie graficzne: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie II; str. 283, 1 nl.

Kurczab Jan — *Czarna kawa.* Okładkę projektował Janusz Bruchnalski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 292, 4 nl.

Łopalewski Tadeusz — *Obok zagłady.* Okładkę i stronę tytułową projektował Konstanty Sopoćko. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie II; str. 226, 2 nl.

Milczarek Władysław — *Z kraju czarnego chleba.* Opowieść. Okładkę i kartę tytułową projektowała Maria Łuszczkiewicz - Jastrzębska. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1957, wydanie I; str. 234, 2 nl.

Paukszta Eugeniusz — *Czarownica z Zielonej Góry.* Okładkę i stronę tytułową projektował Mirosław Pokora. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 456, 4 nl.

Piętak Stanisław — *Młodość Jasia Kunefała.* Powieść. Okładkę i kartę tytułową projektowała Maria Jastrzębska. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1957, wydanie IV; str. 202, 2 nl.

Schulz Bruno — *Sklepy cynamonowe. Sanatorium Pod Klepsydrą. Kometa.* Okładkę projektował Marek Rudnicki. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 367, 5 nl.

Siergiejew-Ceński Siergiej — *Gorące dni Sewastopola.* Tom I, II i III. Tłumaczył z rosyjskiego Jan Jerzyński. Obwolutę, okładkę i kartę tytułową projektował Tadeusz Bogdański. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie I; tom I str. 527, 5 nl; tom II str. 523, 5 nl; tom III str. 593, 3 nl.

Skierski Zenon — *Drzewo wiadomości.* Powieść. Okładkę i kartę tytułową projektowała Barbara Pawlikowska. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1957, wydanie I; str. 347, 1 nl.

Strumph-Wojtkiewicz Stanisław — *Traugutt.* Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 781, 3 nl.

Wańkowicz Melchior — *Ziele na kraterze.* Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie II; str. 501, 3 nl.

Waugh Evelyn — *Mała przechadzka pana Lovedaya i inne smutne opowiadania.* Przełożyli: Wacław Nipokólczycki, Anna Przedpełska-Trzeciakowska, Krystyna Tarnowska, Bronisław Zieliński. Obwolutę projektował Krzysztof Dębowski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 148, 4 nl.

Wiktor Jan — *Zbuntowany.* Powieść. Okładkę i kartę tytułową projektowała Janina Cugowska. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1957, wydanie II; str. 576, 2 nl.

Zieliński Stanisław — *Stara szabla.* Opowiadania dawne i nowe. Oprawę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 665, 3 nl.

Żukowski Jerzy — *Martwy punkt.* Okładkę projektowała Hanna Bodnar. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie I; str. 177, 3 nl.

Satyra

Różewicz Tadeusz — *Uśmiechy.* Ilustrował Jerzy Tchórzewski. Okładkę projektował Jerzy Tchórzewski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie II; str. 179, 1 nl.

Załucki Marian — *Oj — czyste kpiny!* Ilustrował Lech Zahorski. Obwolutę projektował Janusz Stanny. (Biblioteka Stańczyka). Warszawa, „Iskry", 1957; str. 200, 4 nl.

Reportaże

Hen Józef — *Skromny chłopiec w haremie.* Obwolutę i okładkę projektował Janusz Grabiański. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 172, 4 nl.

Kisch Egon Erwin — *O carach, popach i bolszewikach.* Z niemieckiego tłumaczyła Maria Traczewska. Okładkę i kartę tytułową projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie I; str. 317, 3 nl.

— *Szalejący reporter.* Tłumaczyli z niemieckiego: Roman Karst i Jacek Frühling. Okładkę i kartę tytułową projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie II; str. 337, 3 nl.

— *Zapisz to, Kisch!* Tłumaczyła z niemieckiego Anna Linke. Okładkę i kartę tytułową projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie I; str. 315, 1 nl.

Mularczyk Andrzej — *Gwiazdy w kałużach.* Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 321, 3 nl.

Publicystyka

Kurowski Stefan J. — *Szkice optymistyczne.* Okładkę projektowała Zofia Juszczyk-Sadowska. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 382, 2 nl.

Listy, biografie, wspomnienia

Braun Andrzej — *Samolotem i lektyką.* Okładkę projektował Marian Stachurski. Nazwy chińskie opracował Aleksander Macedoński. Zdjęcia: Andrzej Braun i Agencja Sin-Hua. Mapkę wykonał Zdzisław Topolewski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 295, 5 nl.

Duninówna Helena — *Ci, których znałam.* Okładkę projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 276, 4 nl.

Fedorowski Grzegorz — *Dziadek z placu Napoleona.* Wspomnienia lekarza pogotowia. Okładka, karta tytułowa i ilustracje: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1957; str. 224, 4 nl.

Grobicki Jerzy — *Szlakiem bojowym pradziadów.* Wspomnienia o żołnierzach polskich na emigracji w latach 1831—1878. Ilustracje autora. Londyn, „Veritas", 1956; str. 194, 6 nl.

Hertz Paweł *Notatki z obu brzegów Wisły.* Oprawę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie II; str. 192, 4 nl.

Hirszfeld Ludwik — *Historia jednego życia.* Obwolutę i okładkę projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie II; str. 445, 3 nl.

Huszcza Jan — *Z dalekich dróg.* Okładkę projektował M. Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 293, 3 nl.

Kamiński Aleksander — *„Zośka" i „Parasol".* Opowieść o niektórych ludziach i niektórych akcjach dwóch batalionów harcerskich. Obwolutę i stronę tytułową projektował Jan Lenica. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 645, 3 nl.

Lorentowicz Jan — *Spojrzenie wstecz.* Okładkę projektował Antoni Porębski. (Pamiętniki i wspomnienia. Seria I. Pamiętniki polskie). Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 242, 2 nl.

Makarczyk Janusz — *Widziałem i słyszałem.* Wspomnienia podróżnicze. Okładkę i kartę tytułową projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957; str. 343, 1 nl.

Meysztowicz Jan — *Saga Brygady Podhalańskiej.* Okładkę projektował Andrzej Radziejowski. Zdjęcia wykonane przez autora oraz archiwalne. Mapy według projektu autora wykonał Zdzisław Topolewski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 201, 3 nl.

Mortkowicz - Olczakowa Hanna — *Janusz Korczak.* Obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 273, 3 nl.

Motty Marceli — *Przechadzki po mieście.* Tom I i II. Opracował i posłowiem opatrzył Zdzisław Grot. Okładk projektował Aleksander Stefanowski. (Bi blioteka pamiętników polskich i ob cych). Warszawa, Państwowy Instytu Wydawniczy, 1957, wydanie I; tom I str 739, 1 nl; tom II str. 649, 3 nl.

Podlewski Stanisław — *Rapsodi Żoliborska.* Obwolutę, okładkę i stro nę tytułową projektował Tadeusz Nie mirski. Warszawa, „Pax", 1957, wyda nie I; str. 463, 1 nl.

Ropelewski Andrzej — *Wspomnie nia z AK.* Okładkę projektował Maria Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 195 wydanie I; str. 231, 1 nl.

Rowecki Stefan (Grot) — *Wspomnie nia i notatki.* Czerwiec—wrzesień 1939 Opracował, wstępem i przypisami opa trzył Józef Szyrmer. Okładkę projekto wał Antoni Pucek. Warszawa, „Czytel nik", 1957, wydanie I; str. 125, 3 nl.

Skotnicki Jan — *Przy sztalugach i przy biurku.* Wspomnienia. Ilustracj autora. Okładkę projektował Aleksande Stefanowski. Warszawa, Państwowy In stytut Wydawniczy, 1957, wydanie I str. 348, 4 nl.

Szuster Edward — *Opowieść o zmar nowanym entuzjazmie.* Okładkę projek tował Stanisław Zagórski. Warszawa „Iskry", 1957; str. 203, 1 nl.

Vallentin Antonina — *Dramat Al berta Einsteina.* Przełożyły: Irena Wa chlowska i Irena Wieczorkiewicz. Okład kę i obwolutę projektowała Ewa Fry sztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I str. 301, 3 nl.

NAUKA O LITERATURZE

Bidwell George — *Pół wieku litera tury angielskiej.* Okładkę projektowała Barbara Szczerbińska. Przełożyła Anna Bidwell. Kraków, Wydawnictwo Literac kie, 1957; str. 446, 2 nl.

Ze studiów nad literaturą staropolską. (Stu dia Staropolskie. Pod redakcją Kazimie rza Budzyka. Tom V). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wyda nie I; str. 422, 2 nl.

Felietony

Bocheński Jacek — *Fakty i zwie rzenia.* Okładkę projektował Władysław Brykczyński. Warszawa, „Czytelnik" 1957, wydanie I; str. 100, 4 nl.

Esej, krytyka

Adamski Jerzy — *Świat wolteriański* Szkice literackie. Obwolutę i kartę ty tułową projektował Andrzej Radziejow ski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wyda nie I; str. 297, 3 nl.

Czapczyński Tadeusz — *„Pan Bal cer w Brazylii" jako poemat emigracyj*

ny. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. 56.

Danek Wincenty — *Publicystyka Józefa Ignacego Kraszewskiego w latach 1859—1872.* Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. 220.

Kott Jan — *Poskromienie złośników.* Okładkę 1 strony tytułowe projektował Marek Rudnicki. (Jak wam się podoba. Spotkanie drugie). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 210, 2 nl.

Hierowski Zdzisław — *Cztery szkice.* Jan Wiktor. Jan Brzoza. Gustaw Morcinek. Pola Gojawiczyńska. Okładkę i kartę tytułową projektowała Barbara Biernat. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 232, 4 nl.

Mackiewicz Stanisław — *Muchy chodzą po mózgu.* Okładkę projektowała Zofia Włodarczyk. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 211, 5 nl.

Pruszyński Ksawery — *Margrabia Wielopolski.* Przedmowę napisał Stanisław Mackiewicz. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie II; str. 158, 2 nl.

Puchalska Mirosława — *Władysław Orkan.* Okładkę i kartę tytułową projektowała Krystyna Sienkiewicz-Korabiowska. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1957, wydanie I; str. 211, 5 nl.

Ranicki Marceli — *Epika Anny Seghers.* Okładkę projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 221, 3 nl.

Stawar Andrzej — *Szkice literackie.* Wybór. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 669, 3 nl.

Taborski Roman — *Apollo Korzeniowski.* Ostatni dramatopisarz romantyczny. (Studia historyczno-literackie pod redakcją Jana Kotta. Tom IX.). Wrocław, Zakład imienia Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. 167, 5 nl.

Terlecki Tymon — *Krytyka personalistyczna.* Londyn, Oficyna Poetów i Malarzy, 1957; str. 34, 2 nl.

LITERATURA DLA DZIECI

Aveline Claude (Wujcio Fistaszek) — *Historyjki o Lwie, o Słoniu, o Kotku i kilka innych jeszcze w środku.* Przekład i wiersze Ludwika Jerzego Kerna. Ilustrowała Olga Siemaszkowa. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 41, 3 nl.

Bielicki Marian — *Opowieści Szidikura.* Baśnie i legendy Tybetu. Ilustrował A. Strumiłło. Warszawa, „Nasza Księgarnia". 1957, wydanie I; str. 232, 4 nl.

Brzechwa Jan — *Pan Drops i jego trupa.* Ilustrował J. M. Szancer. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie III; 25 knl.

— *Pchła Szachrajka.* Ilustrowała Irena Kuczborska. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 34, knl.

Buyno-Arctowa Maria — *Kocia mama i jej przygody.* Ilustrowała Anna Seifert. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 118, 2 nl.

Carroll Lewis — *Alicja w Krainie Czarów.* Tłumaczył Antoni Marianowicz. Ilustrowała Olga Siemaszko. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 142, 2 nl.

Centkiewiczowa Alina — *Niezwykła podróż.* Ilustrował Roman Owidzki. Okładkę projektował Stanisław Zagórski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie II; str. 171, 1 nl.

Cooper James Fenimore — *PIĘCIOKSIĄG PRZYGÓD SOKOLEGO OKA.* Tom III. *Tropiciel śladów.* Przełożył z angielskiego Bronisław Zieliński. Opracowanie graficzne Andrzeja Heidricha. Wiersze przełożył Włodzimierz Lewik. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 549, 3 nl.

Czyżowski Kazimierz Andrzej — *Jim żeglarz.* Okładka i ilustracje Janusza Grabiańskiego. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 204, 4 nl.

Domańska Antonina — *Historia żółtej ciżemki.* Ilustrował Adam Marczyński. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 294, 2 nl.

— *Krysia Bezimienna.* Ilustrował Leopold Buczkowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 147, 1 nl.

Diklić Arsen — *Przestałem być dzieckiem.* Przełożyła z języka serbochorwackiego Halina Kalita. Przedruk ilustracji z wydania jugosłowiańskiego. Okładkę projektował Juliusz Makowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 133, 3 nl.

Dygasiński Adolf — *Cudowne bajki.* Ilustrował Mieczysław Piotrowski. Okładkę projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957; str. 155, 5 nl.

Fischer Hans — *O kotku który nie chciał być kotkiem.* Przełożyła z języka niemieckiego Stefania Wortman. Przedruk ilustracji z wydania szwajcarskiego. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I, 16 knl.

Fiedler Arkady — *Zwierzęta z lasu dziewiczego.* Ilustrowali: Jan Wroniecki, Antonina Niemczewska, Regina Przybyszewska. Okładkę projektował Jerzy Karolak. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie IX; str. 118, 2 nl.

Gałczyński Konstanty Ildefons — *Wiersze dla dzieci.* Ilustrował M. Rudnicki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 84, 4 nl.

Goździkiewicz Teodor — *Drapieżcy.* Ilustrował Józef Wilkoń. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 320, 4 nl.

Grahame Kennth — *O czym szumią wierzby.* Tłumaczyła z angielskiego Maria Godlewska. Ilustrował Zbigniew Rychlicki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie II; str. 190, 2 nl.

Gruszecka Aniela — *W grodzie żaków.* Ilustrował Jerzy Karolak. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie V; str. 222, 2 nl.

Heyduk Bronisław — *Ogród nieplewiony.* Tom I i II. Okładkę projektował Stanisław Töpfer. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; tom I str. 501, 3 nl; tom II str. 417, 3 nl.

Hoffmann E. T. A. — *Dziadek do orzechów.* Na podstawie tłumaczenia Józefa Kramsztyka opracowała Krystyna Kuliczkowska. Ilustrował Jan Marcin Szancer. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie IV; str. 76, 4 nl.

Inber Wiera — *Kiedy byłam mała.* Tłumaczył z języka rosyjskiego Antoni Koral. Ilustrowała Maria Mackiewicz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 118, 2 nl.

Jarzębowski Wojciech — *Opowiadania o Bronku Czechu.* Okładkę projektował Mateusz Gawryś. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 73, 3 nl.

Jaworczakowa Mirosława — *Jacek, Wacek i Pankracek.* Ilustrował Romuald Klaybor. Okładkę projektował Zbigniew Rychlicki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie II; str. 85, 3 nl.

Jurgielewiczowa I. — *O chłopcu, który szukał domu.* Ilustrował Adam Marczyński. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 138, 2 nl.

Kaleb Vjekoslav — *Przydrożny pył.* Tłumaczyła z języka serbochorwackiego Zygmunt Stoberski. Ilustrowała Halina Chrostowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 198, 2 nl.

Kann Maria — *Góra Czterech Wiatrów.* Ilustrował Zbigniew Piotrowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie II; str. 247, 5 nl.

Kawalec Julian — *Ścieżki wśród ulic.* Ilustrował Józef Wilkoń. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 81, 3 nl.

Kästner Erich — *Latająca klasa.* Przełożył Tadeusz Zabłudowski. Ilustrował i okładkę projektował Jerzy Skokowski. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 156, 4 nl.

— *35 maja albo jak Konrad pojechał konno do mórz południowych.* Ilustrował Bohdan Butenko. Autoryzowany przekład z niemieckiego Stefanii Baczyńskiej. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 285, 7 nl.

Kern Ludwik Jerzy — *Menażeria kapitana Ali.* Ilustrował Kazimierz Mikulski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 71, 5 nl.

Kipling Rudyard — *Księga dżungli.* Przekład autoryzowany Józefa Birkenmajera. Ilustracje Katarzyny Latałło. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie IV; str. 194, 2 nl.

— *Druga księga dżungli.* Przekład autoryzowany Józefa Birkenmajera. Ilustracje Katarzyny Latałło. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie III; str. 230, 2 nl.

Koehler Witold — *Indie przez dziurkę od klucza.* Okładkę projektował Zbigniew Rychlicki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 161, 3 nl.

Konarski Kazimierz — *Krzywe Koło.* Ilustrował Bronisław Kieszkowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie III (poprawione); str. 186, 2 nl.

Kołaczkowska Ewa — *Zaczarowany strych.* Ilustrowała Zofia Fijałkowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie II; str. 64, 4 nl.

Konopnicka Maria — *Jak to ze lnem było.* Ilustrował Bogdan Zieleniec. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie III; str. 23, 3 nl.

Korsak Włodzimierz — *Ku indyjskiej rubieży.* Ilustrował Jerzy Heintze. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 176, 4 nl.

Kostecki Tadeusz — *Przez morza nieznane.* Ilustrowali: Wiesław Majchrzak i Bożena Truchanowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 270, 4 nl.

Krüger Maria i Bielińska Halina — *Petra.* Ilustrowała Halina Bielińska. Okładkę projektował Jerzy Zbijewski. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 165, 3 nl.

Kwiatkowski Remigiusz — *Dobry Mirali.* Ilustrowała Janina Kłopocka. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 85, 3 nl.

Krzemieniecka Lucyna — *Cudowne okulary.* Ilustrowała I. Kuczborska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 124, 4 nl.

Loria Jadwiga — *Dziwaczne dzieciństwo.* Ilustrowała Jadwiga Umińska. Okładkę projektował Bogdan Zieleniec, Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 269, 3 nl.

Lindgren Astrid — *Dzieci z Bullerbyn.* Przełożyła z języka szwedzkiego Irena Wyszomirska. Ilustrowała Hanna Czajkowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 372, 4 nl.

SPIS TREŚCI MIESIĘCZNIKA „TWÓRCZOŚĆ“

ZA ROK 1957

od nr 1 (styczeń)
do nr 12 (grudzień)

SPIS TREŚCI ZA ROK 1957

od nr 1 (styczeń) do nr 12 (grudzień)

Spis treści ułożono alfabetycznie wg nazwisk autorów. Gwiazdka (*) przed tytułem oznacza pozycję recenzyjną o danym autorze. Cyfry rzymskie oznaczają nr „*Twórczości*", w którym pozycja się ukazała. Stałe działy miesięcznika podano drukiem rozstrzelonym.

ZNAKI I SKRÓTY UŻYWANE W SPISIE TREŚCI

art. — artykuł
art. nauk. — artykuł naukowy
dram. — dramat
e. — esej
fel. — felieton
koresp. — korespondencja
kron. — kronika
kryt. lit. — krytyka literacka
not. — notka, noty
oprac. — opracowanie
om. — omówienie
pam. — pamiętnik
polem. — polemika
proza art. — proza artystyczna
proza poet. — proza poetycka
przem. — przemówienie
publ. — publicystyka
ref. — referat
rep. — reportaż
spraw. — sprawozdanie
teatr. — teatr, teatralny
tłum. — tłumaczenie
w. — wiersz
wspom. — wspomnienie
wyp. — wypowiedź
zob. — zobacz

A

ab

Poczucie kierunku. art. X/XI.

Andrzejewski Jerzy

* *Ciemności kryją ziemię.* (Kijowski Andrzej. *Diabli nadali czyli o nowej powieści Andrzejewskiego*). om. X/XI.

Anouilh Jean

* *Skowronek.* (Natanson Wojciech. *Wydarzenie teatralne — »Skowronek«*). teatr. I; (Stryjkowski Julian. *»Skowronek«*) teatr. I.

Antêlme Robert

* *L'Espèce humaine.* (Bieńkowski Zbigniew. *Próba określenia człowieka*). art. IX.

Aragon Louis

* * * *(O stary kontynencie...).* (Iwaszkiewicz Jarosław). w. IV; *Słowa mnie wzięły za rękę.* (Iwaszkiewicz Jarosław). w. IV.

Artaud Antonin

Van Gogh albo samobójca społeczny. (Fragment). (Lisowski Jerzy). proza poet. IV.

at

Ach, ci nihiliści! not. V; *Alfabet dla analfabetów.* not. III; *Jeszcze jeden proces Sade'a.* art. III; *Ortega y Gasset.* not. XII; *Prasa na cenzurowanym.* not. VI; *Współczesny mecenat.* not. VII.

A. W.

Przypisy. IX. (zob. Wat Aleksander. *Wieczór — Noc — Ranek.* w. IX).

B

b

Bardzo nam przyjemnie. not. V; *Kaliber.* (Irzykowski Karol). not. IX; *Nie po bizantyńsku.* not. VIII; *Sacha Guitry.* not. IX; *Szaty szkoda.* not. VI.

Baroja Pio

* (Natanson Wojciech. *Pio Baroja*). not. I.

Bartelski Lesław M.

(Opowiadanie Tadeusza Gaycego...). wstęp. III.

Bartling Anna

Chamson André. *Francja prowincji.* tłum. IV; *Premiera Geneta w Londynie.* art. VII; *Portret własny Evelyn Waugh.* („*The Ordeal of Gilbert Pinfold*" Evelyn Waugh). om. XII; *Spór o Arnolda Toynbee.* („*A study of History*" Arnolda Toynbee). om. IX; *Strawiński — klasyk nowoczesności.* art. VIII; *Wyndham Lewis — pisarz nieznany.* art. V.

Bataille Georges

Na marginesie życia. (Lisowski Jerzy). proza poet. IV.

Bauman Zygmunt

TRAKTAT O BIUROKRACJI. Skąd biurokracja rodem? Zleceniodawca czy zle-

ceniobórca? Wola biurokracji. Psychologia biurokracji. Pro domo sua. Wróg czy sprzymierzeniec. art. IX.

Bazielich Wiktor

Juliusz Beneszić laureat polskiego Penclubu. not XII; Nazor Vladimir. *Woda.* tłum. VII.

Bazin André

Powojenna kinematografia francuska. (Fiszer Ewa). art. IV.

Bąkowska Eligia

Madaule Jacques. *Dwa oblicza współczesnego humanizmu francuskiego: Emanuel Mounier i Vercors.* tłum. IV; Maurois André. *Przeciętny Francuz w roku 1956.* tłum. IV.

Beckett Samuel

Z „Tekstów po nic". (Rogoziński Julian). proza art. IV.

Beneszić Juliusz

* (Bazielich Wiktor. *Juliusz Beneszić laureat polskiego Penclubu*). not. XII.

Bereza Henryk

Quis liberabit me? („Gdzie jesteś przyjacielu?", „Pokój głębi" Jerzego Zawieyskiego). om. V.

Beylin Karolina

* *Tajemnice Warszawy.* (Podhorska-Okołów Stefania. *Stara Warszawa zawsze młoda*). om. III.

Białoszewski Miron

* *Obroty rzeczy.* (Głowiński Michał. *Spóźnione uwagi o „Obrotach rzeczy"*). om. V.

Bieńkowska Danuta

Rumuński reportaż. („*Świat nafty*" Geo Bogzy). om. III.

Bieńkowska Wiera

Mascolo Dionys. *Szkic portretu intelektualisty francuskiego.* tłum. IV; Nadeau Maurice. *Obraz krytyki francuskiej.* tłum. IV; *Wypowiedź Claude Roy.* tłum. I; Villefosse Louis, de. *Czy Francja jest jeszcze krajem wolności?* tłum. IV.

Bieńkowski Zbigniew

Camus — laureat Nobla. art. XII; Emmanuel Pierre. *Francuska poezja współczesna.* tłum. IV; *Nieskończoność.* proza poet. VII; *Notatnik Jerzego Zawieyskiego.* („*Notatnik liryczny*" Jerzego Zawieyskiego). om. II; Saint-John Perse. *Deszcze. Z Anabazy.* tłum. IV; Ponge Francis. *Brzegi Loary. Kilka notatek do szkicu ptaka. Mięczak. Motyl. Pory roku. Ze wstępnych notatek do człowieka.* tłum. IV; *Próba określenia człowieka.* („*L'Espèce humaine*" Roberta Antêlme). om. IX; *Saint-Exupéry.* e. I; Supervielle Jules. *Dwa głosy. Ufność. Wojna i pokój na ziemi.* tłum. IV; *W stulecie Musseta.* art. VIII.

Bieszczadowski Mikołaj

* *Inna muzyka.* (Kwiatkowski Jerzy. *Poeta kultury i śmierci*) om. III.

Birot Pierre Albert

Realizm. (Natanson Wojciech). w. IV.

Błoński Jan

Czas i złudzenia. (*»L'emploi du temps« Michel Butora*). om. XII; * *Poeci i inni.* (Głowiński Michał. *»Poeci i inni« Jana Błońskiego*). om. V.

Bogza Geo

* *Świat nafty.* (Bieńkowska Danuta. *Rumuński reportaż*). om. III.

Böll Heinrich

* *I nie poskarżył się ani jednym słowem.* (Ranicki Marceli. *To straszne, że wszystko jest tak bezsensowne*). om. V.

B. R.

Liryka szwajcarska. not. VII; *Nieznany list Nietzschego.* not. VI; *Notatki niemieckie.* not. III; *„Znikąd Führera".* not. X/XI; *„Zwierciadło" i dyskusje w „Zwierciadle" na temat „Zwierciadła".* art. XII.

Brandys Kazimierz

Matka Królów. proza art. VI.

Brandys Marian

Świadek w kraju Kafki. (*»Świadek w kraju Kafki«* Kazimierza Dziewanowskiego). om. X/XI.

Bratny Roman

* *Kolumbowie rocznik 20.* (Sławiński Janusz. *Powieść o generacji „Kolumbów"*). om. X/XI.

Broniewski Władysław

Cisza. w. X/XI; *Ociemniały.* w. X/XI; *Pole* w. X/XI; *Przez ścianę.* w. X/XI; *Trzy salwy.* (Słucki Arnold. *Trzy salwy*). om. III.

Bronnen

* *Ezop.* (Rafałowska Barbara. *»Ezop« Bronnena*). om. I.

Brzozowski Stanisław

* (Kolberg-Szalitowa Walentyna. *Pamiętnik o Brzozowskim*). pam. V.

Buczkowski Leopold

* *Wertepy.* (Grzeniewski Ludwik B. *»Wertepy« Leopolda Buczkowskiego po dwudziestu latach*). om. VI.

Buczkówna Mieczysława

* *W podwójnym słońcu.* (Głowiński Michał. *Nowe wiersze Mieczysławy Buczkówny*). om. XII.

Budrecki Lech

Trzy debiuty. („*Pijany anioł*" Eugeniusza Kabatca, „*Bóg dla mnie stworzył świat*" Moniki Kotowskiej, „*Wacuś albo kupujcie fiołki*" Anieli Jasińskiej). om. XII.

Bunin Iwan

* *Czara życia i inne opowiadania.* (Grzeniewski Ludwik B. *Świat Iwana Bunina*). om. VIII.

Butor Michel

* *L'emploi du temps.* (Błoński Jan. *Czas i złudzenia*). om. XII.

C

Caldwell Erskine

* *Poletko Pana Boga.* (Karst Roman. *Rewolta instynktu*). om. VII.

Camus Albert

Artysta i współczesność. (Natanson Wojciech). e. IV; * (Bieńkowski Zbigniew. *Camus — laureat Nobla*). art. XII; * *Dżuma.* (*Kijowski Andrzej.* Tak tylko *dosięga się dna...*). om. VI; *Renegat albo umysł zmącony.* (Guze Joanna). proza art. VIII.

Casanova

* (k. *Tajemnica Casanovy*). not. IX

Cassou Jean

Fernand Léger. (Wojciechowska Kalina). art. IV.

Chamson André

Francja prowincji. (Bartling Anna). art. IV.

Char René

* * * (*Ongi trawa, w godzinie...*). (Rogoziński Julian). proza poet. IV; *Towarzysz uczennicy.* (Rogoziński Julian). w. IV; *Zależność.* (Lisowski Jerzy). proza poet. IV.

Chavardès Maurice

Powieść francuska 1946—1956. (Małuszyńska Irena). art. IV.

Chlebnikow Wielemir

Głód. (Śpiewak Jan). w. VIII; *Ja i Rosja.* (Śpiewak Jan). w. VIII; * * * (*Wołgo! Wołgo!...*). (Śpiewak Jan). w. VIII.

Choromański Michał

* *Zazdrość i medycyna.* (Sławiński Janusz. »*Zazdrość i medycyna*« *po wielu latach*). om. XII.

Conrad Borys

Wspomnienie o moim ojcu. (Najder Zdzisław). wspom. XII.

Conrad Joseph

* (Conrad Borys. *Wspomnienie o moim ojcu*). wspom. XII; * (Leśnodorski Bogusław. *List Conrada w sprawie Polski z roku 1916*). art. XII; *List (Conrada) w sprawie Polski z roku 1916*, XII; * Najder Zdzisław. *Trzy pory życia*). e. XII; * (zn. *Conradiana angielskie i amerykańskie*). not. XII.

Csorba Tibor

Lörinc Szabo. (1900—1957). not. X/XI.

Czarny Jan

Fantazja. w. III; *Podczas obiadu.* w. III; *Strzemiński.* w. III.

Czechow Antoni

* (Modzelewska Natalia. *O nową interpretację sztuk Czechowa*). e. III.

Czernik Stanisław

Bułgarska pieśń ludowa. (»*Oj lesie, lesie zielony*« Anny Kamieńskiej i Jana Śpiewaka). om. I.

D

D. C.

Encyklopedia polska na emigracji. not. IX.

Desnos Robert

Kiedyś za wiele lat. (Lisowski Jerzy). w. IV; *Piosenka.* (Międzyrzecki Artur). w. IV; *Żadna inna nigdy.* (Lisowski Jerzy). w. IV.

Dostojewski Fiodor

* (J. S. *Spór o Dostojewskiego*). not. VIII.

Döblin Alfred

* (rk. *Döblin*). not. VIII.

Drozdowski Bohdan

* *Jest takie drzewo.* (Głowiński Michał. *Liryka bez złudzeń*). om. II.

Duninówna Helena

* *Niespodzianki warszawskie.* (Podhorska-Okołów Stefania. *Stara Warszawa zawsze młoda*). om. III.

Duvignaud Jean

Walka o teatr. (Stryjkowski Julian). art. IV.

Dworak Tadeusz

Piąty Rocznik Humanistyczny poświęcony Mickiewiczowi. („Roczniki Huma-

nistyczne. W setną rocznicę Mickiewiczowską"). om. VIII.

Dziewanowski Kazimierz

* *Świadek w kraju Kafki.* (Brandys Marian. *Świadek w kraju Kafki*). om. X/XI.

E

e

Niesłuszne pretensje. not. I.

Elektorowicz Leszek

Bania. w. X/XI; *Chmura.* w. X/XI; *Co pozostało.* w. II; *Egotyk.* w. II; *Kot.* w. X/XI; *Na brzuchu leżę wśród traw.* w. II.

Eluard Paul

Z HORYZONTU JEDNEGO CZŁOWIEKA W HORYZONT WSZYSTKICH. (Fragmenty). *Idąc ku nicości. Portret. Powiedziane zmarłej. Skała w wodzie. Śpiew ostatecznego terminu.* (Stolarek Zbigniew). w. IV.

Emmanuel Pierre

Francuska poezja współczesna. (Bieńkowski Zbigniew). art. IV.

Eska Donata

Morin Edgar. *Socjologia francuska i niektóre jej problemy.* tłum. IV.

Eskimosów... poezja

Kong-kong. Piosenka śpiewana dzieciom. Śpiew Eskimosa polującego na foki. Śpiew magiczny sprzyjający macierzyństwu. Śpiew o śmierci. Śpiew tradycyjny. (1). *Śpiew tradycyjny.* (2). *Śpiew o ziemi.* (Stolarek Zbigniew). w. X/XI.

Estreicher Karol

* *Krystianna.* Powieść romantyczna. (Podhorska-Okołów Stefania. *Powieść, ale czy romantyczna?*). om. VIII.

F

Faulkner Wiliam

* *Miasto.* (r. *Nowa powieść Faulknera*). not. VII.

Fedecki Ziemowit

Nihiliści na cenzurowanym. („Moskwa Literacka"). om. V. Zabołocki Mikołaj. *Początek nauki* (Fragment poematu „*Triumf rolnictwa*"). tłum. V.

Feuchtwanger Lion

Odyseusz i wieprze czyli tarapaty z kulturą. (Wisłowska Maria). proza art. V; * *Rodzeństwo Oppermann.* (Ranicki Marceli. *Rodzeństwo Oppermann*). om. X/XI.

Ficowski Jerzy

W IMIĘ ZIEMI. (Fragmenty poematu). *IV. Z dna czasów. V. Znaki krucjat. VIII. Puste misy. XI. Grzybnie zagłady.* w. XII.

Fiszer Ewa

Bazin André. *Powojenna kinematografia francuska.* tłum. IV.

Flaubert Gustaw

* *Pani Bovary.* (Parvi Jerzy. *W stulecie »Pani Bovary«*). art. IX.

Flukowski Stefan

CYRKI. Cyrk Nr 1. Cyrk Nr 5. Intermezzo. w. III; Prévert Jacques. *Epopeja. Na przepustce. Ostatnia wieczerza. Wspaniałe rody. Wypracowanie szkolne. Zaćmienie słońca.* tłum. IV.

Frasik Józef Andrzej

* *Śpiewny czas.* (Kamieńska Anna. *Dwa tomiki poetyckie*). om. X/XI.

G

Gasset Jose Ortega, y

O dehumanizacji sztuki. (Zaworska Helena). art. XII.

Gaycy Tadeusz

Cena. proza art. III.

Gisges Jan Maria

Rozmowy nad Tołą. art. XII; *W kadzidle.* w. VIII.

Glissant Edouard

Krótkie uwagi o powojennej sytuacji krajów kolonialnych. (Hartwig Julia). art. IV.

Głowacki Leon

* (Tokarzówna Krystyna. *Bracia Głowaccy w powstaniu styczniowym.* art. VI;
* (Tokarzówna Krystyna. *O losach powstaniowych Leona Głowackiego*). art. XII.

Głowiński Michał

Historyzm czy psychologia. (*»Leśnika« Marii Kuncewiczowej*). om. XII; *Liryka bez złudzeń.* („*Jest takie drzewo*" Bohdana Drozdowskiego). om. II; *Nowa fantastyka.* („*Zatrute studnie*" Kazimierza Truchanowskiego). om. X/XI; *Nowe wiersze Mieczysławy Buczkówny.* („*W podwójnym słońcu*" Mieczysławy Buczkówny). om. XII; *Opowiadania konsekwentne.* („*Ocalony z otchłani*" Henryka Voglera). om. IX; *Poezja kontrastów.* („*Cuda*" Jerzego Harasymowicza). om. III; *»Poeci i inni«* Jana Błońskiego. om. V; *Spóźnione uwagi o »Obrotach rzeczy«.* („*Obroty rzeczy*" Mirona Białoszewskiego). om. V; *Sprostowanie.* koresp. X/XI.

Goethe Johann Wolfgang

SONETY. Ci, którzy wątpią. Ci, którzy kochają. Epoka. Nemezis. Podarek Chrystusowy. Potężne zaskoczenie. Przyjazne spotkanie. Rośnięcie. Rozstanie. Szarada. (Lewin Leopold). w. III.

Gombrowicz Jan

* *Ferdydurke.* (Kijowski Andrzej. *„Lwem jesteś tylko..." czyli o ferdydurkizmie).* e. V.

Górski Konrad

Do redakcji „Twórczości". koresp. X/XI.

Grabowski Zbigniew

KARTKI Z NOTATNIKA. Odbicia w wodzie. fel. IX.

Grabski Władysław Jan

* *Opowieść śląska z lat 1339—1404.* * *Rapsodia świdnicka.* (Podhorska-Okołów Stefania. *Dwie książki Jana Wł. Grabskiego).* om. VII.

Grochowiak Stanisław

* *Ballada rycerska.* (Lichański Stefan. *Trzej poeci).* om. VI; *Do pani.* w. VI; *Nasza wiedźma.* w. VI; *Wiersz antyastronautyczny.* w. VI.

Grunwald Henryk

Martwa natura. w. IX; *Pejzaż mazowiecki.* w. IX; *Pejzaż sentymentalny.* w. IX; *Rachel.* w. IX; *Wspomnienie z Kazimierza.* w. IX.

Grzeniewski Ludwik B.

Świat Iwana Bunina. („Czara życia i inne opowiadania" Iwana Bunina). om. VIII; *»Wertepy« Leopolda Buczkowskiego po dwudziestu latach.* om. VI.

Guitry Sacha

* (b. *Sacha Guitry).* not. IX.

Guze Joanna

Camus Albert. *Renegat albo umysł zmącony.* tłum. VIII; *Książka o Piotrze Michałowskim. („Piotr Michałowski"* Hanny Mortkowicz-Olczakowej). om. X/XI.

II

Harasymowicz Jerzy

* *Cuda.* (Głowiński Michał. *Poezja kontrastów).* om. III; *Góry skaliste.* w. X/XI; *Jarzębinobranie.* w. X/XI; *Kongokrowa.* w. X/XI; *Pole makowe.* w. X/XI; * *Powrót do Kraju Łagodności.* (Kwiatkowski Jerzy. *Pożegnanie Kraju Łagodności).* om. IX.

Hartwig Julia

Glissant Edouard. *Krótkie uwagi o powojennej sytuacji kolonialnej* tłum. IV; Michaux Henri. *Gorowie.* (Fragmenty); *Moje zajęcia.* tłum. IV.

Heine Henryk

* *Dzieła wybrane.* (Lichański Stefan. *Polski Heine).* om. VI; * (k. *Listy Heinego).* not. IX.

Hemingway Ernest

* *Komu bije dzwon.* (Wyka Jan. *Komu bije dzwon?).* om. VII.

Hen Józef

* *Skromny chłopiec w haremie.* (Jackiewicz Aleksander. *Dialog Hena z Tamerlanem).* om. XII.

Herbert Zbigniew

Chciałbym opisać. w. I; *Deszcz.* w. I; *Hermes, pies i gwiazda.* (Kamieńska Anna. *Niewierny Tomasz i świat).* om. X/XI; *O tłumaczeniu wierszy.* w. I.

Hesse Hermann

* *Rozważania i listy.* (rk. *Rozważania i listy Hessego).* not. VII.

Hillar Małgorzata

Dziki człowiek. w. II; *Jarmark.* w. II.

hk

Nowy tom Vittoriniego. not. V.

Huszcza Jan

* *Różne nasze sprawy.* (Lichański Stefan. *Różne nasze sprawy).* om. I; *Z KAZACHSTAŃSKICH BRULIONÓW. Dzień Zaduszny. Elegia X.* * * * *(Kiedyż po wieczór...). Księżyc kazachstański. List.* * * * *(Na lądach i wodach...). Rzeczy. Wieczór w borze pod Szczedruchą. Wigilia. W połowie kwietnia. Zbieranie kłosów.* w. I.

I

Iłłakowiczówna Kazimiera

* *Z rozbitego fotoplastikonu.* (Preger Janina. *Proza poetki).* om. VIII.

Irzykowski Karol

* (b. *Kaliber).* not. IX.

„Iskry" — Państwowe Wydawnictwo

(W *numerze 5 „Twórczości"...).* koresp. VIII.

Iwaszkiewicz Jarosław

Aragon Louis. * * * *(O stary kontynencie...); Słowa mnie wzięły za rękę.* tłum. IV; *Dialogi.* publ. IX; Kafka Franz. *W świetle wieczornego słońca.* tłum. IX; *Kwartet d-moll.* proza art. I; *List z Hiroszimy.* art. VI; *Młody Żeromski. („Dzienniki"* Stefana Żeromskiego). om. VIII; *O humanizmie.* art. V; *O poezji.* wspom. VII; *Siódmy Zjazd.* (Związku Literatów Polskich). not. I; *Snobizm i postęp.* fel. III; *Sprawa dnia.* fel. II; *Wzlot.* proza art. XII.

J

Jaccottet Philippe

Nieoczekiwane. (Rogoziński Julian). w. IV; *Puszczyk.* (Rogoziński Julian). w. IV.

Jachimowicz Marian

* *Ścieżką konieczną.* (Sławiński Janusz. *O liryce Mariana Jachimowicza).* om. VIII.

Jackiewicz Aleksander

Balzak na szczeblu powiatu. („*Wyrok*" Józefa Kuśmierka). om. X/XI; *Dialog Hena z Tamerlanem.* („*Skromny chłopiec w haremie*" Józefa Hena). om. XII.

Jarochowska Maria

Ty i ja. proza art. I.

Jasienica Paweł

KRAJ NAD JANGTSE. „Dobry człowiek z Seczuanu". Święta na wielkiej rzece. proza art. VIII.

Jasińska Aniela

* *Wacuś albo kupujcie fiołki.* (Budrecki Lech. *Trzy debiuty).* om. XII.

J. B.

Harcownicy. not. V.

Jeleński K. A.

O potrzebie „złytoptaków" not. IX.

ji

Zapomniany poeta. not. I.

jl.

Ale Nowiny!... not. III; *Mecenat państwowy a prywatny.* not. III; *Od akrobacji do redakcji.* not. VI; *Kwartalnik Neofilologiczny.* not. XII.

jm

Opinie. not. IX.

J. S.

„Dekada" literatury estońskiej. not. II; *Drugi Zjazd Pisarzy Koreańskich.* not. I; *Głos o poezji radzieckiej.* not. VII; *Gorki o »Matce«.* not. V; *Konferencja pisarzy krajów Azji.* not. II; *Musa Dżalil.* not. VI; *Nieznane utwory Iwana Turgieniewa.* not. I; *Nowe puszkiniana.* not. VI; *Pisarze wyzwolonej Indonezji.* not. III; *Spór o Dostojewskiego.* not. VIII.

K

K.

Ilu facetów doi tę krowę?... not. III.

k

Bonn czeka na Balzaka. not. V; *Inne czasy.* not. X/XI; *Kłopoty z powieścią.* not. V; *Listy Heinego.* not. IX; *Listy Tomasza Manna.* not. X/XI; *Minister i pisarz.* not. VII; *Tajemnica Casanovy.* not. IX.

Kabatc Eugeniusz

* *Pijany anioł.* (Budrecki Lech. *Trzy debiuty).* om. XII.

Kaden-Bandrowski Juliusz

* (Parandowski Jan. *Biedronka).* wspom. XII.

Kafka Franz

KRÓTKIE OPOWIADANIA. Bąk. Daj spokój. Drzewa. Egzamin. Mała bajka. Most. Myśliwy Grakchus. Najbliższa wieś. Na kuble. Nocą. Nowy adwokat. Obrońcy. Odmowa. Posejdon. Powrót. Przed prawem. Sęp. Sternik. Wspólnota. (Karst Roman). proza art. IX; * (r. *Spór o Kafkę).* not.VIII; *Strażnik grobowca.* (Karst Roman). dram. IX; * (W. N. *Listy miłosne Kafki).* not. I; *W świetle wieczornego słońca.* (Iwaszkiewicz Jarosław). w. IX.

Kamieńska Anna

Dwa tomiki poetyckie. („*Śpiewny czas* Józefa Andrzeja Frasika i „*Obraz świata*" Stanisława Skonecznego). om. X/XI; *Jeden paradoks liryki,* („*Strofy wiślane*" Jana Nagrabieckiego). om. XII; *Lot makolągwy* („*Wiersze wybrane*" Jana Bolesława Ożoga). om. VII; *Niewierny Tomasz i świat.* („*Hermes, pies i gwiazda*" Zbigniewa Herberta). om. X/XI; *O krasomówstwie poetyckim.* („*Miasto i ludzie*" Zygmunta Radka). om. XII.

Kamieńska Anna i Śpiewak Jan

* *Oj, lesie, lesie zielony.* (Czernik Stanisław. *Bułgarska pieśń ludowa).* om. I.

Karpowicz Tymoteusz

Biały niedźwiedź. w. VI; *Dialogi.* w. VI; *Głaz.* w. VI; *Las.* w. VI; *Lekcja ciszy.* w. VI; *Miłość.* w. VI.

Karst Roman

Belgia 1956. rep. I; Kafka Franz. *KRÓTKIE OPOWIADANIA.* tłum. IX; Kafka Franz. *Strażnik grobowca.* tłum. IX; Muschg Walter. *Zagłada literatury niemieckiej.* tłum. X/XI; *Niebieski ptak.* („*Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla*" Tomasza Manna). kryt. lit. VIII; *Nieznany finał głośnego sporu.* art. VI; *Rewolta instynktu.* („*Poletko Pana Boga*" Erskine Caldwella). om. VII.

Kijowski Andrzej

Diabli nadali, czyli o nowej powieści Andrzejewskiego. („*Ciemności kryją ziemię*" Jerzego Andrzejewskiego), om. X/XI; *Lwem jesteś tylko... czyli o ferdydurkizmie.* („*Ferdydurke*" Jana Gombrowicza). om. V; »*Postęp i głupstwo*« Jana Kotta, om. III; *Przegląd prasy:* kron. I; II; III; V; VI; VII; IX; X/XI; * *Różowe i czarne.* (Sławiński Janusz. *Różowe i czarne).* om. X/XI; *Tacyt krzeszowickiego powiatu.* („*Życie na niby*" Kazimierza Wyki). om. IX; *Tak tylko dosięga się dna...* („*Dżuma*" Alberta Ca-

musa). om. VI; *Zamiast książki miesiąca*. art. I.

Kirst Hans Hellmut
* *08/15*. (Ranicki Marceli. *Rewolta porucznika Kirsta*). om. I.

Kleiner Juliusz
* (Iwaszkiewicz Jarosław. *O humanizmie*). art. V.

Koeppen Wolfgang
* *Śmierć w Rzymie*. (Ranicki Marceli. *Ciekawa powieść niemiecka*). om. VII.

Kolberg-Szalitowa Walentyna
Pamiętnik o Brzozowskim. pam. V.

Korespondencja: VIII, IX, X/XI.

Korzeniewska Ewa
* *O Marii Dąbrowskiej i inne szkice*. (Sławiński Janusz. *Studium o epice Marii Dąbrowskiej*). om. IX.

Kotowska Monika
* *Bóg dla mnie stworzył świat*. (Budrecki Lech. *Trzy debiuty*). om. XII.

Kott Jan
* *Postęp i głupstwo*. (Kijowski Andrzej. *»Postęp i głupstwo« Jana Kotta*). om. III.

Kryska Sławomir
Śmierć Orfeusza. w. VIII; *Ulice ubogich kochanków*. w. VIII.

Krzeczkowski Henryk
Kronika anglosaska. kron. I, II, V, VII; *Krytycy o krytykach*. art. III; *Rocznik Literacki 1955*. om. II.

Krzyżanowska Ewa
Dom. w. VIII; *Ja*. w. VIII; *Kantyczka*. w. VIII; *Nowina*. w. VIII; *Perłopław*. w. VIII; *Rozdzierająca pogoda*. w. VIII; *Strofki*. w. VIII.

Książka miesiąca: I, II, III, V, VI, VIII, IX, X/XI.

Książki nadesłane: I, II, III, V, VI, VII, VIII, IX, X/XI, XII.

Kuncewiczowa Maria
* *Leśnik*. (Głowiński Michał. *Historyzm czy psychologia*). om. XII.

Kuśmierek Józef
* *Wyrok*. (Jackiewicz Aleksander. *Balzak na szczeblu powiatu*). om. X/XI.

Kwiatkowski Jerzy
Człowiek jest sam. („*Salamandra*" Mariana Promińskiego). om. V; *O poezji Czesława Miłosza*. („*Poemat o czasie zastygłym*"). kryt. lit. XII; *Poeta kultury i śmierci*. („*Inna muzyka*" Mikołaja Bieszczadowskiego). om. III; *Pożegnanie Kraju Łagodności*. („*Powrót do Kraju Łagodności*" Jerzego Harasymowicza). om. IX; *Wielkość i upadek »Czasu nieutraconego«* („*Czas nieutracony*" Stanisława Lema). om. VIII.

Kwiatkowski Władysław
Nad ziemią i ludźmi. („*Ziemia — ojczyzna ludzi*" Antoine de Saint-Exupéry'ego). om. VIII.

L

L. B.
W obronie prowincji, not. III.

Lec Stanisław Jerzy
Deszcz, deszcz, duchy. w. III; *Gosi mojej, dalekiej*. w. III; *To*. w. III.

Lechoń Jan
* *Poezje*. (Zagórski Jerzy. *Wiersze Lechonia*). om. XII.

Lefèbvre Henri
Marksizm i myśl francuska. (Strzelecki Jan). art. IV; * (zob. Suret-Canale Jean. *Odpowiedź Lefèbvre'owi*). polem. X/X.

Leiris Michel
Nierozdzielni. (Lisowski Jerzy). w. IV; *Piękna*. (Lisowski Jerzy). w. IV.

Lem Stanisław
* *Czas nieutracony*. (Kwiatkowski Jerzy. *Wielkość i upadek »Czasu nieutraconego«*). om. VIII.

Leśmian Bolesław
* (zb. *Rocznica Leśmiana*). not. XII.

Leśnodorski Bogusław
List Conrada w sprawie Polski z roku 1916. zob. (Conrad Joseph. List ...w sprawie *Polski z rozku 1916*). art. XII.

Lewin Leopold
Goethe Johann Wolfgang. *SONETY. Ci, którzy wątpią. Ci, którzy kochają. Epoka. Nemezis. Podarek Chrystusowy. Potężne zaskoczenie. Przyjazne spotkanie. Rośnięcie. Rozstanie. Szarada*. tłum. III.

Lewis Percy Wyndham
* (Bartling Anna. *Wyndham Lewis — pisarz nieznany*). art. V.

Lichański Stefan
* *Literatura i krytyka*. (Sławiński Janusz. *Literatura i krytyka*). om. VII; *Od gawędy do eposu*. („*Czernek i Anna*" Józefa Ozgi-Michalskiego). om. III; *»Pamflety« Marka Twaina*. om. I; *Płomieński redivivus*. („*Twórcy bez masek*" Jerzego Eugeniusza Płomieńskiego). om. II; *Polski Heine*. („*Dzieła wybrane*" Henryka Heinego). om. VI; *Różne nasze sprawy*. („*Różne nasze sprawy*" Jana Huszczy). om. I; *Trzej poeci*. („*Ballada rycerska*" Stanisława Grochowiaka, „*Oczy na śniegu*" Andrzeja Piotrowskiego, „*Pogoda*" Józefa Szczawińskiego). om. VI; *Z per-*

spektywy »Wspólnego pokoju«. („*Wspólny pokój*" Zbigniewa Uniłowskiego). om. II.

Lipski Jan Józef

»Słoń« a teoria literatury i sprawa polska. („*Słoń*" Sławomira Mrożka). om. X/XI.

Lisowski Jerzy

Artaud Antonin. *Van Gogh albo samobójca społeczny.* (Fragment). tłum. IV; Bataille Georges. *Na marginesie życia.* tłum. IV; Char René. *Zależność.* tłum. IV; Desnos Robert. *Kiedyś za wiele lat. Żadna inna nigdy.* tłum. IV; Leiris Michel. *Nierozdzielni. Piękna.* tłum. IV; Queneau Raymond. * * * *(Głucha jest noc...). Pomnik człowieka niepotrzebnego. Ze »Sztuki poetyckiej«.* tłum. IV; Sartre Jean-Paul. *Marksizm i egzystencjalizm.* tłum. IV.

Ł

Łempicka Aniela

O fantastyce »Wesela«. („*Wesele*" Stanisława Wyspiańskiego). kryt. lit. X/XI.

Łoboda Roman

Czarownica. w. I; *Geolog.* w. I; *KONCERT. Fuga I. Fuga II. Pasja.* w. I; *Pierwsza wyprawa.* w. I.

M

Maciąg Włodzimierz

Putrament i jego opowiadania. („*Trzynasty z Wesołka*", „*Wypadek w Krasnymstawie*" Jerzego Putramenta). om. XII.

Madaule Jacques

Dwa oblicza współczesnego humanizmu francuskiego: Emanuel Mounier i Vercors. (Bąkowska Eligia). art. IV.

* **Mała Encyklopedia Przyrodnicza.** (Z. H. *Mała Encyklopedia Przyrodnicza*). not. V.

Małuszyńska Irena

Chavardès Maurice. *Powieść francuska 1946—1956.* tłum. IV.

Mann Klaus

* *Mefisto.* (Ranicki Marceli. *Klaus Mann i jego »Mefisto«*). om. X/XI.

Mann Tomasz

* (k. *Listy Tomasza Manna*). not. X/XI;
* (Karst Roman. *Nieznany finał głośnego sporu*). art. VI; * *Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla.* (Karst Roman. *Niebieski ptak*). kryt. lit. VIII.

Marinković Nada

* *Smisao i Ljubav.* (Pavić Milorad. *Reportaże Nady Marinković*). om. IX.

Mascolo Dionys

Szkic portretu intelektualisty francuskiego. (Bieńkowska Wiera). art. IV.

Masters Dexter

* *The Accident.* (Wiśniowski Bronisław. *Książka o atomie*). om. V.

Matuszewski Ryszard

Wiersze przypomniane po latach. („*Wybór wierszy i przekładów*" Adolfa Sowińskiego). om. V.

Maurel Micheline

* *Obóz bardzo zwyczajny.* (zb. *Obóz bardzo zwyczajny*). not. VIII.

Maurois André

Przeciętny Francuz w roku 1956. (Bąkowska Eligia). art. IV.

Michaux Henri

Gorowie. (Fragment). (Hartwig Julia). proza art. IV; *Moje zajęcia.* (Hartwig Julia). proza art. IV; *Nonowie i Oliaberowie.* (Rogoziński Julian). proza art. IV.

Miciński Bolesław

* (Szymański Wiesław. *Podróżny z »Dyliżansu filozoficznego«.* /O Bolesławie Micińskim/). e. I.

Mickiewicz Adam

* (Natanson Wojciech. *Z problemów mickiewiczowskiej dramaturgii*). e. VII.

Międzyrzecki Artur

Desnos Robert. *Piosenka.* tłum. IV; Queneau Raymond. *Tłumaczenie metafor.* tłum. IV; *Sny.* w. VI; * *Wiersze wybrane.* (Słucki Arnold). *Drogi dojrzałości. Wiersze* Artura Międzyrzeckiego). om. XII.

Miller Jerzy

Powrót. w. II.

Miłosz Czesław

* *Poemat o czasie zastygłym.* (Kwiatkowski Jerzy. *O poezji Czesława Miłosza.* „*Poemat o czasie zastygłym*"). kryt. lit. XII.

Mistral Gabriela

* (Natanson Wojciech. *Gabriela Mistral*). art. III.

Modzelewska Natalia

O nową interpretację sztuk Czechowa. e. III.

Morin Edgar

Socjologia francuska i niektóre jej problemy. (Eska Donata). art. IV.

Morstin Ludwik Hieronim

* *Trylogia antyczna.* (Natanson Wojciech. *Morstin obronił Ksantypę*). om. VII.

Mortkowicz-Olczakowa Hanna

O Leopoldzie Staffie. (Wspomnienie). wspom. VIII; * *Piotr Michałowski* (Guze

Joanna. *Książka o Piotrze Michałowskim*). om. X/XI.

* **„Moskwa Literacka".** (Fedecki Ziemowit. *Nihiliści na cenzurowanym*). om. V.

Mounier Emanuel

(Madaule Jacques. *Dwa oblicza współczesnego humanizmu francuskiego: Emanuel Mounier i Vercors*). art. IV.

Mrożek Sławomir

* *Słoń*. (Lipski Jan Józef. *»Słoń« a teoria literatury i sprawa polska*). om. X/XI.

Muschg Walter

Zagłada literatury niemieckiej. (Karst Roman). e. X/XI.

Musset Alfred

(Bieńkowski Zbigniew. *W stulecie Musseta*). art. VIII.

N

Nadeau Maurice

Obraz krytyki francuskiej. (Bieńkowska Wiera). art. IV.

Naglerowa Herminia

* (Podhorska-Okołów Stefania. *Wspomnienie o Herminii Naglerowej*). wspom. XII.

Nagrabiecki Jan

* *Strofy wiślane*. (Kamieńska Anna. *Jeden paradoks liryki*). om. XII.

Najder Zdzisław

Conrad Borys. *Wspomnienie o moim ojcu*. tłum. XII; *Czy IBL musi być upiorem?* art. X/XI; *Recepty i logika*. („*Krytyka personalistyczna*" Tymona Terleckiego, „*O jedności treści i formy*" Artura Sandauera). kryt. lit. X/XI; *Trzy pory życia*. e. XII.

Natanson Wojciech

Birot Pierre Albert. *Realizm*. tłum. IV; *Biurokracja ruszyła do ataku*. art. X/XI; Camus Albert. *Artysta i współczesność*. tłum. IV; *Gabriela Mistral*. art. III. *Mickiewicz na scenie*. („*Mickiewicz na scenie*" Tadeusza Siverta); om. IX: *Morstin obronił Ksantypę*. („*Trylogia antyczna*" Ludwika Hieronima Morstina). om. VII; *Nieznane sprawy Mickiewiczowskie*. („*Teksięgi proste*" Teofila Sygi). om. III: *Obudzić z letargu!* art. III; *O polityce wydawniczej*. art. V; *Opowiadania Wilhelma Szewczyka*. („*Klara Krause i inne opowiadania*" Wilhelma Szewczyka). om. V; „*Piekło i niebo*" *bibliotek*. art. VI; *Pio Baroja*. not. I; *Próba nowego stylu*. („*Niepospolici*" Henryka Voglera). om. V; *Tajemnice sukcesu* („*Stare i nowe piórka*" *Jana Sztaudyngera*). om. VII; *Wielka lekcja rozumnego współczucia*. art. VIII; *Wydarzenie teatralne — Skowronek*. („*Skowronek*" Jean Anouilh'a). kryt. teatr. I; *Z problemów mickiewiczowskiej dramaturgii*. e. VII: (*List Wydawnictwa „Iskry"*...). koresp. VIII.

Na widnokręgu: I, II, III, V, VI, VII, VIII, IX, X/XI, XII.

Nazor Vladimir

Woda. (Bazielich Wiktor). proza art. VIII.

Necel Augustyn

* *Saga o szwedzkiej checzy*. (Ostrowska Róża. *Sagi kaszubskie*). om. XII.

Nepomucka-Dworakowska Krystyna

Wojna. proza art. IX.

Niech się rozwija. (zob. Wieta Tadeusz). not. XII.

Noty: I, II, III, V, VI, VII, VIII, IX, X/XI, XII.

Noty biograficzne: Aragona Louis, Artauda Antonina, Bataille'a Georges, Bazina André, Becketta Samuela, Birota Pierre-Alberta, Camusa Alberta, Cassou Jeana, Chamsona André, Chara René, Chavardésa Maurice, Desnosa Roberta, Duvignaud Jeana, Eluarda Paula, Emmanuela Pierre, Glissanta Edouarda, Jaccotteta Philippe'a, Lefebvre'a Henri, Leirisa Michela, Madaule'a Jacquesa, Mascolo Dionysa, Mauroisa André, Michaux Henri, Morina Edgara, Nadeau Maurice, Ponge'a Francisa, Préverta Jacquesa, Queneau Raymonda, Saint-John Perse'a, Sartre'a Jean-Paula, Supervielle'a Julesa, Tardieu Jeana, Villefosse'a Louisa. not. IV.

Nowak Tadeusz

POLEGLI. Kuglarze. Małe wyznanie. Towarzysze zmieniają twarze. Wywoływanie zwierząt. w. II.

O

Odojewski Włodzimierz

Powrót. proza art. VIII.

Od redakcji:

(Wyjaśnienie w sprawie drukowanych utworów Kafki Franza w IX numerze). not. IX. (Numer „TWÓRCZOŚCI", który...). wstęp. IV.

Odrowąż-Pieniążek Janusz

Poema ateusza i libertyna. („*Organy*" Tomasza Kajetana Węgierskiego). om. VIII.

O'Faolain Sean

* *The Vanishing Hero*. (Wiśniowski Bronisław. *Z dyskusji nad powieścią anglosaską*). om. VIII.

Olszewska Irena

Popa Vasko. *Z cyklu „Gry". Z cyklu „Oddaj mi moje gałganki"*. tłum. VI.

Ostrowska Róża

Sagi kaszubskie. („*Saga o szwedzkiej checzy*" Augustyna Necla). om. XII.

Ozga-Michalski Józef

* *Czernek i Anna*. (Lichański Stefan. *Od gawędy do eposu*). om. III.

Ożóg Jan Bolesław

Dzieciństwo. w. VIII; *Klecha.* w. VIII; *Majowa noc.* w. VIII; *Nad drzeworytem Kulisiewicza.* w. VIII; *Na kredowej górze.* w. VIII; * *Wiersze wybrane.* (Kamieńska Anna. *Lot makolągwy).* om. VII; *Wierzę.* w. VIII.

Q

Queneau Raymond

* * * *(Głucha jest noc...).* (Lisowski Jerzy). w. IV; *Pomnik człowieka niepotrzebnego.* (Lisowski Jerzy). w. IV; *Tłumaczenie metafor.* (Międzyrzecki Artur). w. IV; *Ze „Sztuki poetyckiej".* (Lisowski Jerzy). w. IV.

P

Pankowski Marian

* *Smagła swoboda.* (Prokop Jan. *Wielka przygoda codzienności).* om. X/XI.

Państwowy Instytut Wydawniczy

(Wdzięczni p. M. Ranickiemu...). koresp. IX.

Papuga Jan

Nieszczęsne portki. proza art. VII.

Parandowski Jan

Biedronka. wspom. XII.

Parvi Jerzy

W stulecie »Pani Bovary«. art. IX.

Pavić Milorad

Reportaże Nady Marinković. (Smisao i Ljubav Nady Marinković). (Stoberski Zygmunt). om. IX.

Peić Branko

Obraz ruchu wydawniczego w Jugosławii. (Stoberski Zygmunt). art. VIII.

Peiper Tadeusz

* (b. *Nie po bizantyńsku).* not. VIII; * (zb. *„Tędy" droga).* not. III.

Pędziński Zbigniew

Strzępki czasów pogardy. („Opadły liście z drzew" Tadeusza Różewicza). om. II.

Pieścikowski Edward

Drobiazgi Sienkiewiczowskie. not. III.

Piętak Stanisław

Polska, w. VI; *Południe.* w. VI.

Piotrowski Andrzej

* *Oczy na śniegu.* (Lichański Stefan. *Trzej poeci).* om. VI.

Płomieński Jerzy Eugeniusz

* *Twórcy bez masek.* (Lichański Stefan. *Płomieński redivivus).* om. II.

Podhorska-Okołów Stefania

Dwie książki Jana Wł. Grabskiego. („Opowieść śląska z lat 1339—1404", „Rapsodia świdnicka" Jana Władysława Grabskiego). om. VII; *Od starożytnej Pompei do Warszawy Pruskiej. („Pamiętnik Filipka"* Władysława Zambrzyckiego). om. I; *Powieść, ale czy romantyczna? („Krystianna. Powieść romantyczna"* Karola Estreichera). om. VIII; *Powrót do medytacji. („Godzina prawdy"* Zuzanny Rabskiej). om. X/XI; *Stara Warszawa zawsze młoda. („Tajemnice Warszawy"* Karoliny Beylin; *„Niespodzianki warszawskie"* Heleny Duninówny). om. III; *Wspomnienie o Herminii Naglerowej.* wspom. XII.

Podhorski-Okołów Leonard

* (zb. *Leonard Podhorski-Okołów).* not. II.

Pollak Seweryn

Do milczącej. w. I.

Polemiki: X/XI.

Ponge Francis

Brzegi Loary. Kilka notatek do szkicu ptaka. Mięczak. Motyl. Pory roku. Ze wstępnych notatek do człowieka. (Bieńkowski Zbigniew). proza art. IV.

Popa Vasko

Z cyklu „Gry". (Olszewska Irena). w. VI; *Z cyklu „Oddaj mi moje gałganki".* (Olszewska Irena). w. VI.

Preger Janina

Proza poetki. (Z rozbitego fotoplastikonu Kazimiery Iłłakowiczówny). om. VIII.

Prévert Jacques

Epopeja. Na przepustce. Ostatnia wieczerza. Wspaniałe rody. Wypracowanie szkolne. Zaćmienie słońca. (Flukowski Stefan). w. IV.

Prokop Jan

Wielka przygoda codzienności. („Smagła swoboda" Mariana Pankowskiego). om. X/XI.

Promiński Marian

* *Salamandra.* (Kwiatkowski Jerzy. *Człowiek jest sam).* om. V.

Prus Bolesław

* (Tokarzówna Krystyna. *Bracia Głowaccy w powstaniu styczniowym).* art. VI.

Przyboś Julian

Ku poezji powszechnej. (Odpowiedź na ankietę „Courrier du Centre International d'Etudes Poetiques" w Brukseli). art. VI.

Putrament Jerzy

* *Trzynasty z Wesołka.* * *Wypadek w Krasnymstawie.* (Maciąg Włodzimierz. *Putrament i jego opowiadania).* om. XII.

R

r.

Nowa powieść Faulknera. („*Miasto*" Wiliama Faulknera). not. VII; *Spór o Kafkę.* not. VIII.

Rabska Zuzanna

* *Godzina prawdy.* (Podhorska-Okołów Stefania. *Powrót do medytacji*). om. X/XI.

Radek Zygmunt

Jakie życie poety podoba mi się. w. IX; *Kot albo pamiętnik służącej.* w. IX; * *Miasto i ludzie.* (Kamieńska Anna. *O krasomówstwie poetyckim*). om. XII; *Podróż do kąpieli morskich. Z okna wagonu.* w. IX. *Remington.* w. IX.

Rafałowska Barbara

»*Ezop*« *Bronnena.* om. I; *Kronika niemiecka.* kron. II, V; *O sytuacji pisarzy w NRF.* art. VII; *Spory o metodę.* art. VIII.

Ranicki Marceli

Ciekawa powieść niemiecka. („*Śmierć w Rzymie*" Wolfganga Koeppena). om. VII. *Klaus Mann i jego* »*Mefisto*«. om. X/XI; *Nowelistyka Stefana Zweiga.* („*Dwadzieścia cztery godziny z życia kobiety i inne opowiadania*" Stefana Zweiga). om. VII; *Rewolta porucznika Kirsta* („*08/15*" Hansa Hellmuta Kirsta). om. I; »*Rodzeństwo Oppermann*« („*Rodzeństwo Oppermann*" Liona Feuchtwangera). om. X/XI; *To straszne, że wszystko jest tak bezsensowne.* („*I nie poskarżył się ani jednym słowem*" Heinricha Bölla). om. V.

Rey Sydor

* *Kropiwnika.* (Wyka Jan. *Kropiwniki*). om. X/XI.

R. K.

P. S. (Tłumaczowi, Andrzejowi Rybickiemu...) zob. (Karst Roman. *Niebieski ptak.* kryt. lit. VIII). not. VIII.

rk

Döblin. not. VIII; *Rozważania i listy Hessego.* („*Rozważania i listy*" Hermanna Hessego). not. VII; *Zachodnio-niemieckie nowości wydawnicze.* not. I.

* **„Rocznik Literacki 1955".** (Krzeczkowski Henryk. „*Rocznik Literacki 1955*"). om. II.

* **„Roczniki Humanistyczne. W setną rocznicę Mickiewiczowską".** (Dworak Tadeusz. *Piąty Rocznik Humanistyczny poświęcony Mickiewiczowi*). om. VIII.

Rogoziński Julian

Beckett Samuel. *Z Tekstów po nic".* tłum. IV; Char René. * * * *(Ongi trawa, w godzinie...). Towarzysz uczennicy.* tłum. IV; Jaccottet Philippe. *Nieoczekiwane. Puszczyk.* tłum. IV; Michaux Henri. *Nonowie i Oliaberowie.* tłum. IV; Tardieu Jean. *Grób pana pana. Krótkie zadania i ćwiczenia praktyczne.* tłum. IV.

Roy Claude

Wypowiedź... (Bieńkowska Wiera). art. I.

Różewicz Tadeusz

Nowa szkoła filozoficzna. (Opowiadanie z czasów powojennych). proza art. II; * *Opadły liście z drzew.* (Pędziński Zbigniew. *Strzępki czasów pogardy*), om. II.

Rudnicka Jadwiga

Nowe wydanie »*Listów*« *Żmichowskiej.* not. VII.

Rudnicki Lucjan

Brema. proza art. VII.

Rustecki Wiesław

* *Skrzydła.* (Słucki Arnold. *Debiut Wiesława Rusteckiego*). om. X/XI.

Rymkiewicz Jarosław Marek

Grób Nieznanego Żołnierza. w. III; *List o poezji.* w. XII; *Odys* w. XII.

S

Sade, de

* (at. *Jeszcze jeden proces Sade'a*). art. III.

Saint-Exupéry Antoine, de

* (Bieńkowski Zbigniew. *Saint-Exupéry*). e. I; * *Ziemia — ojczyzna ludzi.* (Kwiatkowski Władysław. *Nad ziemią i ludźmi*). om. VIII.

Saint-John Perse

Deszcze. Z Anabazy. (Bieńkowski Zbigniew). proza poet. IV.

Sandauer Artur

* *O jedności treści i formy.* (Najder Zdzisław. *Recepty i logika*). kryt. lit. X/XI.

Sartre Jean-Paul

Marksizm i egzystencjalizm. (Lisowski Jerzy). art. IV.

Schlauch Margaret

* *Modern English and American Poetry.* (Wiśniowski Bronisław. *Książka o współczesnej poezji angielskiej i amerykańskiej*). om. III.

Shaw Bernard

* Wiśniowski Bronisław. *Portret Bernarda Shaw*). art. II.

Shaw Irvin

* *Lucy Crown.* (Wiśniowski Bronisław. (»*Lucy Crown*« — *powieść obyczajowa*). om. VI.

Sienkiewicz Henryk

* (Pieścikowski Edward. *Drobiazgi Sienkiewiczowskie*). not. III.

Sito Jerzy S.

Chanson Mecanique. w. VII; *Ein jüdisches Requiem*. w. VII; *Metafizyka odwrotnych proporcji*. w. VII; *Stwierdzenia, z których nic nie wynika*. w. VII.

Sivert Tadeusz

* *Mickiewicz na scenie*. (Natanson Wojciech. *Mickiewicz na scenie*). om. IX.

ski

Zbieżności. not. IX.

Skoneczny Stanisław

* *Obraz świata*. (Kamieńska Anna. *Dwa tomiki poetyckie*). om. X/XI.

Sławiński Janusz

»Literatura i krytyka« (*„Literatura i krytyka"* Stefana Lichańskiego). om. VII; *O liryce Mariana Jachimowicza* (*„Ścieżką konieczną"* Mariana Jachimowicza). om. VIII; *O metodzie krytyki literackiej*. (*„Szkice literackie i krytyczne"* Kazimierza Wyki). om. V; *O poezji Antoniego Słonimskiego*. kryt. lit. VIII; *Powieść o generacji „Kolumbów"*. (*„Kolumbowie rocznik 20"* Romana Bratnego). om. X/XI; *»Różowe i czarne«*. (*„Różowe i czarne"* Andrzeja Kijowskiego). om. X/XI; *Studium o epice Marii Dąbrowskiej*. (*„O Marii Dąbrowskiej i inne szkice"* Ewy Korzeniewskiej). om. IX; *»Zazdrość i medycyna« po wielu latach* (*„Zazdrość i medycyna"* Michała Choromańskiego). om. XII.

Słobodnik Włodzimierz

Z CYKLU „MOJE MAZOWSZE". Cisza mazowiecka. Witraż. w. VIII; *Z CYKLU „POD NIEBEM WYOBRAŹNI". O zmierzchu. Pejzaż podmiejski*. w. VIII.

Słonimski Antoni

* (Sławiński Janusz. *O poezji Antoniego Słonimskiego*). kryt. lit. VIII; * *Wspomnienia warszawskie*. (Toporowski Marian. *Z powodu wspomnień Słonimskiego*). om. VIII.

Słucki Arnold

Debiut Wiesława Rusteckiego. (*„Skrzydła"* Wiesława Rusteckiego). om. X/XI; *Drogi dojrzałości. Wiersze Artura Międzyrzeckiego*. (*„Wiersze wybrane"* Artura Międzyrzeckiego). om. XII; *Miasto*. w. II; *Notatki styczniowe*. art. III; *Od »Ostrza mostu« do »Czasu Lota«. Poezja Jerzego Zagórskiego*. om. VII; *Poeta moralnego porządku*. (*„Z mojego życia"* Witolda Wirpszy). om. II; *Szagalewo*. w. X/XI; *Ton*. w. II; *»Trzy salwy«*. (*„Trzy salwy"* Władysława Broniewskiego, Stanisława Stande, Witolda Wandurskiego). om. III.

Sowiński Adolf

* *Wybór wierszy i przekładów*. (Matuszewski Ryszard. *Wiersze przypomniane po latach*). om. V.

Spinc Józef

Radziecki przegląd literacki. kron. I, II, III, V, VI, VII, VIII.

Sroka Mieczysław

(Bywają sprawy, które...) zob. (Kolberg-Szalitowa Walentyna. *Pamiętnik o Brzozowskim*). oprac. V.

Staff Leopold

* (Iwaszkiewicz Jarosław. *O poezji*). wspom. VII; * (Mortkowicz-Olczakowa Hanna. *O Leopoldzie Staffie. (Wspomnienie)*. wspom. VIII.

Stande Stanisław Ryszard

* *Trzy salwy*. (Słucki Arnold. *Trzy salwy*). om. III.

Stawar Andrzej

Boy w czasach Młodej Polski. * e. IX; *Literatura piękna a piśmiennictwo*. e. X/XI; *St. I. Witkiewicz i jego »Nienasycenie«*. e. II.

Stawiński Jerzy Stefan

Ucieczka. proza art. II.

Stępowski Janusz

Przypisy (do pamiętników Leona Stępowskiego). I.

Stępowski Leon

Alojzy Żółkowski. (Fragment pamiętników). pam. I.

Stoberski Zygmunt

Parę słów o rozwoju literatury jugosłowiańskiej. art. I; Pavić Milorad. *Reportaże Nady Marinković*. tłum. IX; Peić Branko. *Obraz ruchu wydawniczego w Jugosławii*. tłum. VII.

Stobiecka Maruta

Dziecko i kwiat. w. VI.

Stolarek Zbigniew

Eluard Paul. *Z HORYZONTU JEDNEGO CZŁOWIEKA W HORYZONT WSZYSTKICH* (Fragmenty). *Idąc ku nicości. Portret. Powiedziane zmarłej. Skała w wodzie. Śpiew ostatecznego terminu*. tłum. IV; *POEZJA ESKIMOSÓW. Kong-kong. Piosenka śpiewana dzieciom. Śpiew Eskimosa polującego na foki. Śpiew magiczny sprzyjający macierzyństwu. Śpiew o śmierci. Śpiew tradycyjny (1). Śpiew tradycyjny (2). Śpiew o ziemi*. tłum. X/XI.

Strasburger Janusz

* *Z hiszpańskiego*. (Szmydtowa Zofia. *Z hiszpańskiego*). om. VI.

Strawiński Igor

* (Bartling Anna. *Strawiński — klasyk nowoczesności*). art. VIII.

Strug Andrzej
* (Wyka Jan. *Strug uwspółcześniony*). art. XII.

Strumph-Wojtkiewicz Stanisław
* *Generał Komuny.* * *Opowieść o Bronisławie Szwarcem.* * *Sierakowski.* * *W służbie wolności.* (Syga Teofil. *Historyczne powieści Strumph-Wojtkiewicza*) om. III.

Stryjkowski Julian
Czerwona ściana. (Fragment powieści). proza art. III: Duvignaud Jean. *Walka o teatr.* tłum. IV; »*Skowronek*« („*Skowronek*" Jeana Anouilh'a). kryt. teatr. I.

Strzelecki Jan
Lefèbrve Henri. *Marksizm i myśl francuska.* tłum. IV; *Zapiski* 1950—1953. pam. II.

Strzemiński Władysław
* (zh. *Władysław Strzemiński*). not. III.

Supervielle Jules
Dwa głosy. Ufność. Wojna i pokój na ziemi. (Bieńkowski. Zbigniew). w. IV.

Suret-Canale Jean
Odpowiedź Lefèbvre'owi. polem. X/XI.

Syga Teofil
»*Dzienniki*« *Żeromskiego.* om. VIII: *Historyczne powieści Strumph-Wojtkiewicza (Generał Komuny, Opowieść o Szwarcem, Sierakowski, W służbie wolności* Stanisława Strumph-Wojtkiewicza). om. III: * *Te księgi proste.* (Natanson Wojciech. *Nieznane sprawy Mickiewiczowskie*). om. III.

Szczawiński Józef
* *Pogoda.* (Lichański Stefan. *Trzej poeci*). om. VI.

Szczepowska Maria
Bohaterski zegarek. proza art. VII.

Szewczyk Wilhelm
* *Klara Krause i inne opowiadania.* (Natanson Wojciech. *Opowiadania Wilhelma Szewczyka*). om. V.

Szmydtowa Zofia
Z hiszpańskiego. (*Z hiszpańskiego* Janusza Strasburgera) om. VI.

Sztaudynger Jan
* *Stare i nowe piórka.* (Natanson Wojciech. *Tajemnice sukcesu*). om. VII.

Szymański Wiesław
Podróżny z »Dyliżansu filozoficznego« (O Bolesławie Micińskim). e. I.

Szypowska Maria
* * * (*Osaczeni przez sprzęty...*). w. III.

Ś

Śpiewak Jan
Chlebnikow Wielemir. *Głód. Ja i Rosja.* * * * (*Wołgo! Wołgo!...*). tłum. VIII: * * * (*Chodziłem w kole...*). w. XII: * * * (*Czasem domyślam się...*). w. XII: * * * (*Ja, mało znany...*). w. V: * * * (*Jestem pasterzem południa...*). w. XII; * * * (*Leżę w powietrzu...*). w. XII; * * * (*Marzy mi się...*) w. XII; * * * (*Od wielu lat...*). w. XII; *O mitologii.* w. XII; * * * (*Oto są moje ogrody...*). w. V; * * * (*Podczas ulewy ujrzałem...*). w. XII: * * * (*Spotkałem przydrożny głaz...*). w. XII; * * * (*Ślepy jestem, nie widzę...*). w. V; * * * (*Zobaczyłem na polanie...*). w. XII.

Śpiewak Jan i Kamieńska Anna
* *Oj lesie, lesie zielony.* (Czernik Stanisław. *Bułgarska pieśń ludowa*). om I.

Świrszczyńska Anna
Groteska. proza poet. V; *SZTYCHY Z PRZESZŁOŚCI. Wieczór przed gospodą. (Stary drzeworyt). Opera. (Sztych barokowy). Epoka. (Sztych z dziewiętnastego wieku).* proza art. VIII.

T

Taborski Bolesław
Dnc. w. V: *Do tysięcznej potęgi.* w. V.

Tardieu Jean
Grób pana pana. (Rogoziński Julian). w. IV: *Krótkie zadania i ćwiczenia praktyczne.* (Rogoziński Julian). proza poet. IV.

Terlecki Tymon
* *Krytyka personalistyczna.* (Najder Zdzisław. *Recepty i logika*). kryt. lit. X XI.

Trepiński Antoni
W czarnej obwódce. not. X/XI.

Tokarzówna Krystyna
Bracia Głowaccy w powstaniu styczniowym. art. VI: *O losach powstaniowych Leona Głowackiego.* art. XII.

Toporowski Marian
Z powodu wspomnień Słonimskiego. („*Wspomnienia warszawskie*" Antoniego Słonimskiego). om. VIII.

Toynbee Arnold
* *A study of History.* (Bartling Anna. *Spór o Arnolda Toynbee*). om. IX.

Treugutt Stefan
Rok teatralnej półautonomii. art. X XI.

Truchanowski Kazimierz
* *Zatrute studnie.* (Głowiński Michał. *Nowa fantastyka*). om. X/XI.

Turgieniew Iwan
* (J. S. *Nieznane utwory Iwana Turgieniewa*). not. I.

Twain Mark
* *Pamflety.* (Lichański Stefan. „*Pamflety*" Marka Twaina). om. I.

U

Uniłowski Zbigniew
* *Wspólny pokój.* (Lichański Stefan. *Z perspektywy »Wspólnego pokoju«*). om. II.

V

Vercors
* (Madaule Jacques. *Dwa oblicza współczesnego humanizmu francuskiego: Emanuel Mounier i Vercors*). art. IV.

Villefosse Louis, de
Czy Francja jest jeszcze krajem wolności? (Bieńkowska Wiera). art. IV.

Vittorini Elio
* (hk. *Nowy tom Vittoriniego*). not. V.

Vogler Henryk
* *Ocalony z otchłani.* (Głowiński Michał. *Opowiadania konsekwentne*). om. IX;
* *Niepospolici.* (Natanson Wojciech. *Próba nowego stylu*). om. V.

W

w.
Echo „Twórczości". not. I.

Waleńczyk Jerzy
Na powrót Polaków z ZSRR. w. III.

Waliszewski Zygmunt
* (zh. *Waliszewski*). art. X/XI.

Wandurski Witold
* *Trzy salwy.* (Słucki Arnold. *Trzy salwy*). om. III.

Wat Aleksander
Wieczór — Noc — Ranek. w. IX.

Waugh Evelyn
* *The Ordeal of Gilbert Pinfold.* (Bartling Anna. *Portret własny Evelyn Waugh*). om. XII.

Węgierski Tomasz Kajetan
* *Organy.* (Odrowąż-Pieniążek Janusz. *Poema ateusza i libertyna*). om. VIII.

Wieta Tadeusz
* (zob. *Niech się rozwija*). not. XII.

Wirpsza Witold
* *Z mojego życia.* (Słucki Arnold. *Poeta moralnego porządku*). om. II.

Wisłowska Maria
Feuchtwanger Lion. *Odyseusz i wieprze czyli tarapaty z kulturą.* tłum. V.

Wiśniowski Bronisław
Książka o atomie. („*The Accident*" Dextera Mastersa). om. V; *Książka o współczesnej poezji angielskiej i amerykańskiej.* („*Modern English and American Poetry*"). om. III; *»Lucy Crown« — powieść obyczajowa.* („*Lucy Crown*" Irvina Shawa). om. VI; *Portret Bernarda Shaw,* art. II; *Z dyskusji nad powieścią anglosaską.* („*The Vanishing*" Hero Seana O'Faolaina). om. VIII.

Witkiewicz Stanisław Ignacy
* *Nienasycenie.* (Stawar Andrzej. *St. I. Witkiewicz i jego »Nienasycenie«*). e. II.

W. N.
»Dziady« subwencjonują »Jima i Jilla«. not. VIII; *Fantastyczne — ale prawdziwe.* not. VI; *Francuska piosenka.* not. X/XI; *Francuscy pisarze w Niemczech.* art. XII; *Listy miłosne Kafki.* not. I; *Nakłady we Francji.* not. III; *Nowy laureat francuskiej Państwowej Nagrody Literackiej.* not. VII; *O emigrantach i... słoniach.* (Nowe paryskie nagrody literackie). not. I; *Polska książka w Tuluzie.* not. VI; *Połączenie humoru z fantastyką.* not. V; *Prześladowanie literatury katalońskiej.* not. VI; *Przyjaciele — czy przeciwnicy książki.* not. VII; (P. S. Już po napisaniu...). koresp. VIII; *Urząd celny przeciw eksportowi książki.* not. X/XI; *Włoski entuzjasta »Wesela«.* not. X/XI. *Wywiad z dyr. Zatorską.* not. VIII; *Zagłada londyńskiego teatru?* not. X/XI.

Wojciechowska Kalina
Cassou Jean. *Fernand Léger.* tłum. IV.

Wołoszynowski Julian
Atak serca. proza art. IX; Nenufary. proza art. IX; Wyrąbane dęby. proza art. IX.

Woroszylski Wiktor
OKRUTNA GWIAZDA (19 fabuł). Człowiek wybiera śmierć. Dlaczego? Dwoje. Granica. Grzech. Kobieta. Mąż. Młodość. Na etapie. Ojciec. Podarunek. Rozmowa. Smak wolności. Ten świat. W chowanego. W obcym porcie. Wspaniałomyślność. Zegarek. Zwycięzcy. proza art. V.

W stulecie urodzin Josepha Conrada. XII.

Wśród książek: I, II, III, V, VI, VII, VIII, IX, X/XI, XII.

Wyka Jan
Komu bije dzwon? („*Komu bije dzwon*" Ernesta Hemingwaya). om. VII; *Kropiwniki.* („*Kropiwniki*" Sydora Reya). om. X/XI; *Strug uwspółcześniony.* art. XII.

Wyka Kazimierz
* *Szkice literackie i krytyczne.* (Sławiński Janusz. *O metodzie krytyki literackiej*). om. V; (*W związku z pojawiającymi*

się...). (Budzyk Kazimierz). koresp. IX; * *Życie na niby...* (Kijowski Andrzej. *Tacyt krzeszowickiego powiatu*). om. IX.

Wyspiański Stanisław
* (Łempicka Aniela. *O fantastyce »Wesela«*). kryt. lit. X/XI.

Z

Zabołocki Mikołaj
Początek nauki. (Fragment poematu „*Triumf rolnictwa*"). (Fedecki Ziemowit). w. V.

Zagórski Jerzy
* *Czas Lota.* * *Ostrze mostu.* * *Przyjście wroga.* * *Wieczór w Wieliszewie.* * *Wyprawy.* (Słucki Arnold. *Od »Ostrza mostu« do »Czasu Lota«*). om. VII; *Dwadzieścia lat...* w. V; *Sprawa dnia.* art. III; *Wiersze Lechonia.* („*Poezje*" Jana Lechonia). om. XII.

Zambrzycki Władysław
* *Pamiętnik Filipka.* (Podhorska-Okołów Stefania. *Od starożytnej Pompei do Warszawy pruskiej*). om. I.

Zawieyski Jerzy
* *Gdzie jesteś przyjacielu?* * *Pokój głębi.* (Bereza Henryk. *Quis liberabit me?*). om. V; *Nad książkami w roku 1956.* dzien. X/XI; * *Notatnik liryczny.* (Bieńkowski Zbigniew. *Notatnik Jerzego Zawieyskiego*). om. II.

Zaworska Helena
Gasset Jose Ortega y. *O dehumanizacji sztuki.* tłum. XII.

zb
La Strada. not. V; *Leonard Podhorski-Okołów.* not. II; *Obóz bardzo zwyczajny.* not. VIII; *Polski nadrealista.* not. VI; *Rocznica Leśmiana.* not. XII; „*Tędy*" *droga.* not. III; *Uśmiech mędrca,* not. XII; *Witaminy,* not. IX.

zf
Chwalebne oszczędności. not. I; *Dyskrecja.* not. I.

Z. H.
Cricot 2. not. VII; *Mała Encyklopedia Przyrodnicza.* not. V; *Sztuka belgijska* not. V.

z. h.
Władysław Strzemiński. not. III.

zh
Dziesięć tysięcy Kanta. not. X/XI; *Jaskinia,* not. XII; *Książka gruba i żenująca.* not. X/XI; *Na powrót socjologii.* not. VI; *Nikifor,* not. X/XI; *Waliszewski.* art. X/XI; *Współczesna plastyka jugosłowiańska.* not. VII.

Zieliński Stanisław
Histrio, Gibba. proza art. VII.

Zjazd Związku Literatów Polskich
zob. Pokłosie Zjazdu Literatów. (depesze i listy). II.

zn
Conradiana angielskie i amerykańskie. not. XII.

Z. S.
Jugosłowiański pisarz emigracyjny. not. X/XI; *Odgłosy wizyty delegacji jugosłowiańskich pisarzy w Polsce.* not. II; *Poezja Eskimosów.* not. X/XI.

Zweig Stefan
* *Dwadzieścia cztery godziny z życia kobiety i inne opowiadania.* (Ranicki Marceli. *Nowelistyka Stefana Zweiga*). om. VII.

Ż

Żeleński-Boy Tadeusz
* (Stawar Andrzej. *Boy w czasach Młodej Polski*). e. IX.

Żeromski Stefan
* *Dzienniki.* (Iwaszkiewicz Jarosław. *Młody Żeromski*). om. VIII; (Syga Teofil. *»Dzienniki« Żeromskiego*). om. VIII.

Żmichowska Narcyza
* *Listy.* (Rudnicka Jadwiga. *Nowe wydanie »Listów« Żmichowskiej*). not. VII.

Żółkowski Alojzy
* (Stępowski Leon. *Alojzy Żółkowski.* (Fragment pamiętników). pam. I.

Żuławski Juliusz
Sprawa dnia. art. V, VI, VIII.

Żuławski Wawrzyniec
Skalne lato. proza art. X/XI.

Cena 10 zł

Paweł Beylin — O pewnych problemach teorii sztuki · Zbigniew Bieńkowski — Kafka, piekło metafizyki · Ilja Erenburg — Lekcja Stendhala · James Joyce — Przekłady · Jerzy Lisowski — Henry Miller · Henry Miller — Via Douvres-Newhaven · Stanisław Wygodzki — Zatrzymany do wyjaśnienia

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

209049
10 VI 55